46814.

Die Frühwerke des Veit Stoß

und ihre Beziehungen zur oberdeutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt der hohen philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

von

Max Loßnitzer

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

1912

Halle a. d. Saale

Referent: Professor Dr. Goldschmidt.

Druck von Poeschel & Trepte in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

1. Abteilung. Seite

Einleitung 7

Übersicht über die ältere Literatur 10

Die Herkunft des Veit Stoß auf Grund archivalischer Quellen 15

2. Abteilung.

Die Krakauer Werke des Veit Stoß 24

3. Abteilung.

Der plastische Stil des Veit Stoß und seine Herkunft . . 51

Die malerischen Züge in der Kunst des Veit Stoß 64

Schluß 70

Anmerkungen 71

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544709_0032

Abkürzungen der häufiger angeführten Literatur.

A. Quellenschriften.

Neudörfer-Lochner: G. W. K. Lochner, des Johann Neudörfer, Schreib- und Rechenmeister zu Nürnberg, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst, aus dem Jahre 1547; in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte X. Wien 1875.

Baader I: Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860.

Baader II: Joseph Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. 2. Reihe. Nördlingen 1862.

Hampe, Ratsverlässe I: Th. Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler, 1474—1618, in den Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik usw. Neue Folge, Bd. 11. Wien 1904.

Ptaśnik: Dr. Jan Ptaśnik, Ze studyow nad Witem Stwoszem i jego rodzina. Krakau 1910. (Sonderabdruck und in Rocznik Krakowski. Bd. XIII, S. 113 ff.)

B. Nürnberger Topographien.

Nürnbergisches Zion, 1733: Nürnbergisches Zion, d. i. wahrhafte Beschreibung aller Kirchen und Schulen in und außerhalb der Reichsstadt Nürnberg usw. 1733 (von Johann Jakob Carbach, not. publ. in Erlangen).

Würffel, Diptycha, 1766: Andreas Würffel; Ecclesiarum Norinbergensium succincta Enucleatio als Auszug aus dem Werke des Herrn C. Christian Hirsch, Diakonus Laur., vollendet von A. W. Nürnberg 1766.

Murr, Merkwürdigkeiten, 1778: Christoph Gottlieb von Murr, Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in d. H. R. Reichs Freyen Stadt Nürnberg usw. Nürnberg 1778.

Murr, Merkwürdigkeiten, 1801: Ders. desgl. 2. Aufl. Nürnberg 1801.

Mayer, St. Sebald, 1831: M. M. Mayer, „Die Kirche des heiligen Sebaldus" in „Nürnberger Merkwürdigkeiten und Kunstschätze". 1. Heft, Nürnberg 1831.

Hilpert, St. Lorenz, 1831: J. W. Hilpert, „Die Kirche des Heiligen Laurentius" in „Nürnberger Merkwürdigkeiten". 2. Heft, Nürnberg 1831.

Rettberg, Briefe, 1846: R. von Rettberg, Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst; Hannover 1846.

Rettberg, Kunstleben, 1854: R. von Rettberg, Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854.

Lotz, 1863: W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, II. Bd. Süddeutschland. Kassel, 1863.

Rée, Nürnberg, 1907: P. J. Rée, Nürnberg, Berühmte Kunststätten. Nr. 5. 3. Aufl. Leipzig 1907.

Dehio, Handbuch, 1908: G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III. Süddeutschland. Berlin 1908.

C. Geschichte der Nürnberger Plastik.

Waagen, Kunstwerke, 1843: G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I., Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843.

Bode, Plastik, 1887: Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin bei Grote, 1887.

Pückler, Bildnerkunst, 1904: Siegfried Graf Pückler-Limpurg, Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts; in Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 48; Straßburg 1904.

Josephi, Katalog, 1910: W. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1910.

D. Spezial-Literatur über Veit Stoß.

Bergau, Dohme, 1878: R. Bergau, Veit Stoß und Adam Krafft; in Dohme's „Kunst und Künstler". Leipzig 1878.
Bergau, Veit Stoß, o. J.: R. Bergau, Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg bei Schrag o. J.
Daun, Beiträge, 1903: B. Daun, Beiträge zur Stoß-Forschung; Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn; Leipzig 1903 bei Hiersemann.
Daun, Veit Stoß, 1906: Berth. Daun, Veit Stoß; Künstlermonographien. LXXXI; Bielefeld und Leipzig 1906.
Kopéra, 1907: Féliks Kopéra, Wit Stwosz w Krakowie, in „Rocznik Krakowski", Bd. X. 1907.

1. Abteilung.

Einleitung.

Die Entwicklungsgeschichte der deutschen Plastik im fünfzehnten Jahrhundert ist bisher noch nicht geschrieben. Die zusammenfassenden Darstellungen Lübkes und Bodes begnügen sich mit der Abgrenzung lokaler Gruppen und der Würdigung einzelner namhafter Bildhauer vom Ende dieser Epoche, den Meistern der sogenannten deutschen Renaissance. Erst in neuerer Zeit hat die Spezialforschung erkannt, daß im fünfzehnten Jahrhundert nicht nur die sozialen und ethischen Vorbedingungen für die monumentale Kunst der deutschen Renaissance geschaffen worden sind; daß vielmehr in Westeuropa überhaupt, und speziell in Burgund, in Frankreich, den Niederlanden und in Oberdeutschland sich unter dem Einfluß der Malerei ein naturalistischer Stil, neue Kompositionsformen und Ornamente gebildet haben, die für das Verständnis der Formenwelt der nordischen Renaissance von größter Bedeutung sind.

Es bedarf einer Rechtfertigung, wenn ein so wohlbekannter Meister, wie Veit Stoß es ist, neu bearbeitet werden soll: Mir scheint Stoß ein treffliches Beispiel der konservativen Richtung in der deutschen, spätgotischen Kunst zu sein, die auf die Entwicklung der deutschen Renaissance so stark gewirkt hat; seiner Bedeutung und Eigenart kann man — und das war bisher versäumt — nur nach gründlicher Betrachtung der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts gerecht werden. Hier liegen die Wurzeln seines plastischen Stiles; mit seltener Zähigkeit hält er bis an sein spätes Lebensende an diesen Grundanschauungen fest und bequemt sich erst nach langem Kampfe zu einem rein äußerlichen Frieden mit den italianisierenden Formen des sechzehnten Jahrhunderts.

Wie bildet sich dieser plastische Stil der Spätgotik, der trotz einer gewissen Kraftlosigkeit durch malerische und dekorative Pracht die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts so sehr befruchten konnte? — Die großen, zunftmäßig gegliederten Steinmetzenverbände der hochgotischen Epoche hatten im Laufe des vierzehnten und im fünfzehnten Jahrhundert an Einfluß und künstlerischer Kraft verloren; der plastische Schmuck der großen Kirchenbauten wurde oft nur handwerksmäßig ausgeführt oder der Sorge späterer Generationen überlassen. Das organische Leben der Architekturformen erstarb; sie sanken zu Ziergliedern herab.

Dafür werden selbständige Bildhauer oder Bildschnitzer die Träger der plastischen Kunst in höherem Sinne; offenbar an lokale Grenzen weit weniger gebunden, als man bisher anzunehmen geneigt war, wenden sie ihre Tätigkeit den Höfen geistlicher und weltlicher Fürsten zu, und führen, je nachdem Arbeit und Verdienst sie lockt, ein unstetes Wanderleben. Das wachsende Schmuckbedürfnis weckt den Wunsch nach prächtigen, in kostbarem Material bis ins Detail durchziselierten Grabdenkmälern, nach reich bemalten und vergoldeten Schnitzaltären und

nach Werken der Kleinplastik; naturalistische Durchbildung von Einzelheiten, höchste Künstlichkeit und technische Vollendung bilden das erstrebenswerte Ziel. Die burgundische, höfische Plastik bleibt das klassische Beispiel für diesen Stil, ein Vorbild für alle übrigen Höfe.

Wir hören mit Staunen, welche Summen von Geld, Zeit und Arbeit damals ganz allgemein für die kostbaren Marmorgräber geopfert wurden; so dauerte, um spätere, deutsche Beispiele, die bisher wenig beachtet sind, zu nennen, nach den erhaltenen Rechnungen die Herstellung der Rotmarmortumba für Kaiser Friedrich III. im Stephansdome zu Wien durch Nikolaus von Leyen über 11 Jahre; eine ähnliche Platte für das Grab des heiligen Adalbert in Gnesen von Hans Brand, blieb trotz sechsjähriger Arbeit unvollendet; und das Grabmal Kaiser Heinrichs und seiner frommen Gemahlin Kunigunde im Bamberger Dom wurde in dreizehnjähriger Arbeit von Tylman Riemenschneider geschaffen. Offenbar war in diesen Fällen neben dem leitenden Meister ein Stab von geschulten Marmorarbeitern tätig, der die Bossierung des überaus harten Steines und die Politur zu besorgen hatte. Im Allgemeinen aber entwickelte sich durch die dekorativen Neigungen der Zeit, besonders auch durch das Zusammenarbeiten von Malern und Bildhauern am Schmuck der großen Altäre eine technische Vielseitigkeit, die bis dahin ganz unerhört war. Es ist verständlich, daß ein universales Talent, wie Veit Stoß, in Plastik, Malerei, Kupferstich und Architektur geschult war, um seine überaus prunkvollen Altardekorationen zu schaffen.

Neben den Höfen beginnen die hoch emporgeblühten Handelsplätze den Künstler in ihren Dienst zu stellen; er wird Stadtbürger und deckt, als Unternehmer großen Stils, den wachsenden Bedarf der Bürgerschaft, der Geistlichkeit und des Landadels nach Grabdenkmälern und Altären. Die regen Handelsbeziehungen, der Export von Kunstwerken und der Eifer kleiner Städte und Höfe, es den großen Kunstzentren gleich zu tun, verwischen dabei mehr und mehr die lokalen Grenzen, so daß nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein gewisser, niederländisch-burgundischer Einfluß in der Malerei und Plastik von ganz Westeuropa fühlbar ist.

Die bodenständige Kunst im Oberdeutschland nimmt zwar den rhythmenfeindlichen Naturalismus, wie ihn vereinzelt etwa Multschers Berliner Altar zeigt, noch nicht auf. Aber man beeilt sich, naturalistische Einzelheiten in die gebundenen Flächensysteme und Formen der gotischen Malerei und Plastik einzutragen. Und als allmählich die Bewegung im naturalistischen Sinne, als das Loslösen der Glieder vom Körper, des Körpers, des Raumes und des Ornaments von der Fläche die Einheit der Bildwirkung im alten Sinne zerstört, entsteht in bewußter Sehnsucht nach harmonischem Ausgleich und nach monumentaler Zusammenfassung jener dekorative Stil des sog. „gotischen Barocks", als dessen Vertreter man besonders Veit Stoß zu bezeichnen pflegt. Der Künstler häuft die gotischen Kurven in flügelartig wehenden Gewändern und sucht ihre immanente Kraft zn steigern, um Bild- und Re-

liefkompositionen in die Fläche zu zwingen und dieser die unsicheren Bewegungs- und Raumvorstellungen einigermaßen unterzuordnen. Malerei und Plastik gehen eine kurze Zeit hindurch fast dieselben Wege, bis allmählich der Körper an Fülle, die Bewegung an Kraft gewinnt, und das Problem der Bildeinheit nach perspektivischen Regeln, der Raumvertiefung und der plastischen Form neu gelöst wird.

Eine zusammenfassende Betrachtung der Werke des Veit Stoß muß von diesen allgemeinen Erwägungen geleitet, den Quellen seiner malerischen und plastischen Kunst nachgehen; die Ergebnisse dieser Untersuchung sollen die Kritik seines Werkes fördern. Aus der Kenntnis der Entwicklung der Kunst des Veit Stoß werden sich neue Anhaltspunkte ergeben, um die Trennung zwischen eigenhändigen und abgeleiteten Arbeiten mit einiger Sicherheit durchzuführen. Als Grundlage sollen die literarischen und archivalischen Quellen, dann die Monumente selbst herangezogen werden.

Übersicht über die ältere Literatur.

Die ältere Kunstliteratur gab niemals eine zusammenfassende Beschreibung des Lebens und der Werke des Veit Stoß. Nürnberg und Krakau beanspruchten eifersüchtig ihren gesonderten Anteil an seinem Ruhme. Und da die älteren Biographen höchstens Nürnberg kannten, erfuhr man zunächst nur von seinen späteren Lebensjahren und Werken. Auch als die Tage der Romantik das Interesse an seinen Schöpfungen neu belebten, entschloß man sich nicht, umfassende Untersuchungen einzuleiten: die Resultate der polnischen Forschung wurden in Deutschland wenig beachtet, — schon der sprachlichen Schwierigkeiten wegen. Bis in die jüngste Zeit gingen die Nürnberger und die Krakauer Lokalforschung nebeneinander her.

In Nürnberg gründet sich die Stoß-Tradition auf Neudörfers Nachrichten (1547), die im Jahre 1875 von G. W. K. Lochner kritisch kommentiert und neu herausgegeben worden sind. Freilich ist diese Ausgabe nicht absolut einwandfrei, da Lochner nicht sämtliche Abschriften des verlorenen Originals[1]) vergleichen konnte. Namentlich Ptaśnik[2]) macht ihm neuerdings diese Unterlassungssünde zum Vorwurf und schenkt der Handschrift Beachtung, die Campe einst im guten Glauben als Neudörfers Original abgedruckt hatte[3]). Da indes dieses Manuskript nach eingefügten Zusätzen, den Schriftzeichen und dem Papier erst aus dem Ende des 17. oder gar vom Anfang des 18. Jahrhunderts stammt[4]) und im Gegensatz zu älteren Handschriften und Sandrarts „Teutscher Akademie" (1675) eine „Barbara Herzin" als zweite Frau des Stoß, eine Anzahl falscher Jahreszahlen, Notizen und den Zusatz „von Cracau birdig" bringt, wird man wie bisher Zurückhaltung üben müssen.

Als glaubwürdig Neudörfersche Tradition — durchaus nicht als Dokument im strengsten Sinne — wird nur der Teil der Stoß-Biographie anzunehmen sein, den Joachim von Sandrart[5]), ein guter Kenner der nürnbergischen Künstlergeschichte und selber Nürnberger Bürger, in seiner „Teutschen Akademie" abdruckt. Trotzdem sich Neudörfer der persönlichen Bekanntschaft mit Veit Stoß rühmt, scheint auch dieser Rest nicht ganz zuverlässig zu sein[6]). Denn er beschreibt die mit Stoß' Monogramm und der Jahrzahl 1499 versehenen Steinreliefs im Chor von St. Sebald als Arbeiten von Adam Kraft[7]), und nennt den Altar „bei Unser Frauen Brüdern" als Werk des Meisters, obwohl schon am 15. April 1543 den Erben des Andreas Stoß diese Tafel gegen eine offizielle Quittung[8]) ausgefolgt worden war.

Drei weitere Angaben Neudörfers, — über die stecherische und malerische Tätigkeit des Veit Stoß, über das Sebalder Kruzifix und den englischen Gruß in St. Lorenz — sind urkundlich bezeugt. Richtig ist auch die allgemeine Notiz über die Arbeiten des Veit Stoß in Polen.

Nur auf Neudörfers Autorität stützen sich die Zuschreibung des Altars „zu Unser Frauen" im Chor, dessen Reste wir später besprechen

müssen; sie sind sicher nicht von Stoß eigener Hand. Dann berichtet er von den Statuen Adams und Evas für den König von Portugal, von einem Kruzifix im Besitz der Erben Christoph Colers und von der geographischen „Mappa" des Veit Stoß. Endlich erzählt er, daß Stoß, im Alter erblindet, 95jährig gestorben sei.

Außer der unbestimmten Angabe über die in Polen erhaltenen Arbeiten nennt Neudörfer demnach nur Spätwerke des Veit Stoß[9]); für die frühere Zeit ist er kaum die beste Quelle; denn er kennt schon die Sebalder Steinreliefs von 1499 nicht mehr. Deshalb dürfen wir auch seine Angaben über das Alter des Meisters nur „cum grano salis" nehmen. Gewiß starb Veit Stoß hochbetagt; aber es gibt doch zu denken, wenn wir aus verschiedenen Dokumenten erfahren, daß Stoß 1523 (85jährig) den Bamberger Altar im Wesentlichen eigenhändig durchgeführt hat, daß er 1526 (88jährig) eine längere Ausreise unternimmt und daß er 1531 seinen jüngsten Sohn Martin, einen etwa 15jährigen Knaben, bei dessen Stiefbruder Florian in Görlitz in die Lehre gibt. Bei der Geburt dieses Sohnes müßte Stoß also mindestens 78 Jahre alt gewesen sein. Das klingt etwas unwahrscheinlich auch bei einem Manne, der sich nach Neudörfers Bericht des Weins enthielt und sehr mäßig lebte. Die Altersangabe wird wohl auf Tradition, nicht auf Dokumente gegründet sein, und da mag der Gewährsmann Neudörfers um etwa zwei Lustren zu hoch gegriffen haben. Es muß unentschieden bleiben, ob Stoß mit 29 oder 39 Jahren zum ersten Male urkundlich erwähnt wird, als er 1477 sein Nürnberger Bürgerrecht aufgibt, um nach Krakau zu ziehen. Ich persönlich möchte die erste Zahl für wahrscheinlich halten, da wir später sehen werden, daß stilverwandte Werke in Nürnberg erst um die Mitte der 70er Jahre, in Oberdeutschland überhaupt erst um 1465 auftreten.

Noch vorsichtiger als die wenigstens zum größeren Teile zutreffenden Neudörferschen Angaben darf man die Berichte der späteren Nürnberger Künstlerbiographen Doppelmayr[10]) und Chr. G. von Murr[11]) aufnehmen, die ebenso, wie die Campesche Handschrift, dunkle Quellen herangezogen haben müssen. Verdächtig ist die Vorliebe dieser Polyhistoren für positive Daten; Doppelmayr z. B. nennt das Jahr 1447 als Geburtsjahr, das Jahr 1542 als Todesjahr des Veit Stoß, läßt ihn im Jahre 1500 nach Nürnberg übersiedeln, 1504 den Welseraltar in der Marienkirche, 1518 den englischen Gruß in St. Lorenz, 1526 das Kruzifix in St. Sebald anfertigen. Alle diese Daten sind, außer dem Entstehungsjahre des englischen Grußes, nachweisbar falsch.

Dazu beginnt mit Murrs Merkwürdigkeiten die Zeit der Zuschreibungen einzelner, plastischer Werke auf Grund zweifelhafter, stilistischer und historischer Annahmen. Schon das Campesche Manuskript verfolgt derartige antiquarische Interessen. Es berichtet von der Totentafel eines Conrad Herz in der Marienkirche, von der Übertragung eines Kruzifixes des Veit Stoß aus der Frauenkirche in den Hochaltar zu St. Sebald im Jahre 1663, von einem Kruzifix in der Egidienkirche

und von der Überführung des verschollenen Altars in der Predigerkirche, angeblich nach Straubing. Natürlich begann damit eine gewisse Anarchie in der Stoß-Forschung, die später durch eine planlose Verschleppung des zahlreich erhaltenen Kirchengutes nach dem Verlust der Reichsunmittelbarkeit der Stadt Nürnberg gefördert wurde. Die Neudörferschen Angaben wurden nicht mehr beachtet; man vernichtete damals den Altar in der Marienkirche, zertrümmerte durch leichtsinnige Maßregeln den englischen Gruß in St. Lorenz (1818) und verschleuderte andere Altäre, z. B. den Kreuzaltar der Salvatorkirche, der bis dahin wenigstens auf Grund einer falschen Tradition für ein Werk des Veit Stoß gegolten hatte.

Die Romantiker suchten dem Verderben zu steuern; aber sie brachten zunächst mehr guten Willen, als historische Kritik mit, und ihre Kirchenrenovationen zerstörten ebensoviele künstlerische Werte, wie die Barbarei der vorhergehenden Periode. Man konstruierte sich nun in Nürnberg einen neuen Veit Stoß, den Schnitzer der aufgefrischten, angeblich von Dürer und Wolgemut gemalten Altäre[12]). Das dauernde und umfangreichste Denkmal dieser sonderbaren Stoß-Forschung hat Rudolf Bergau errichtet; er erwähnt so ziemlich alles, was Nürnberg an plastischen Werken besitzt, in einem summarischen Verzeichnis ohne jede Begründung seiner kühnen Urteile. Als beiläufige Zugaben läßt er den Creglinger Altar, den Hochaltar der Stiftskirche in Oehringen u. a. von seinem Helden fertigen[13]). Auf seine Autorität stützen sich namentlich die Zuschreibungen der Krönung Mariä, der Rosenkranztafel und der sog. Nürnberger Madonna im germanischen Museum an Veit Stoß. Freilich hatten schon vor ihm Waagen[14]) und besonders Nagler[15]), später auch Lübke[16]) mit einiger Vorsicht das Werk des Veit Stoß abzugrenzen versucht; sie hatten den Bamberger Altar von 1523 mit Recht als eigenhändig gerühmt, und Nagler konnte als erster die polnischen Schriften Grabowskis teilweise übersetzen und verwerten. Gleichzeitig förderte die archivalische Forschung in Nürnberg wertvolle Dokumente für die Geschichte des Lebens und der Werke des Veit Stoß zu Tage. Wir verdanken dem Fleiße der Archivare J. Baader[17]) und W. G. K. Lochner[18]) namentlich die Kenntnis der Stoßischen Prozesse und seines Testamentes. Neuerdings haben Th. Hampe[19]) und A. Gümbel[20]) diese Forschungen vertieft und vervollständigt. Endlich veröffentlichte in allerjüngster Zeit ein polnischer Gelehrter, Dr. J. Ptaśnik, eine Auswahl der in Nürnberger Archiven ruhenden Dokumente, die freilich meist dem Inhalte nach bekannt waren, im Wortlaut[21]). Die in diesen Publikationen enthaltenen, meist unerfreulichen Nachrichten über das bürgerliche Leben des Veit Stoß lähmten in Deutschland ein wenig das Interesse an seiner Kunst.

So ist auch Wilhelm Bodes Beurteilung durch seine Abneigung gegen den Fälscher Stoß zu hart ausgefallen. Wir verdanken ihm indes die erste Gruppierung der fränkischen Werke, — er erwähnt daneben nur den Krakauer Marienaltar, — nach stilistischen Gesichts-

punkten, wenn es ihm auch ebensowenig, wie später Berthold Daun, in allen Fällen gelingt, den Veit Stoß der Romantiker abzulehnen[22]). Auf Bodes Pfaden wandelt P. J. Rée, der selbständig eine Anzahl kleinerer Werke aus Nürnberger Kirchen der Stoß-Gruppe anschließt[23]). Erst Berthold Daun versucht, die in Galizien, Nordostdeutschland und Oberungarn verstreuten Arbeiten des Veit Stoß und seiner Schule gleichmäßig heranzuziehen. Er berücksichtigt die Resultate der polnischen Kunstwissenschaft und bietet ein äußerst brauchbares Abbildungsmaterial. Der Vorzug seiner Arbeit ist die knappe Fassung des umfangreichen Stoffes; freilich versäumt er es die archivalischen Quellen zu sichten und vertraut den vielfach unsicheren Gewährsleuten der älteren Literatur. Für die stilistische Begrenzung sind ihm in Deutschland Bodes, in Krakau Sokolowskis Urteile im Wesentlichen maßgebend; selbständig fügt er eine Reihe von weniger charakteristischen Werken hinzu, oft gestützt auf stilistische Vergleichung mit unbeglaubigten Arbeiten. Es fehlen die scharfe Charakteristik des Stiles des Veit Stoß und die Darstellung der Entwicklung in seiner Kunst; selbstredend entbehrt deshalb Dauns Chronologie der überzeugenden Kraft. Für die Kenntnis der Stoß-Schule in Polen und Ungarn ist sein Handbuch noch heute unentbehrlich, wenn auch seine Konstruktion des Stanislaus Stoß und anderer Meister nicht ganz gelungen erscheint[24]).

Dank der Verbreitung der reich illustrierten Daunschen Monographien hat sich in letzter Zeit die Zahl der authentischen Skulpturen durch eine Reihe von glücklichen Funden vermehrt, die namentlich Hermann Voß[25]), Fr. Tr. Schulz[26]) und Kurt Rathe[27]) zu verdanken sind. Ebenso wertvoll war die scharfe Kritik, die an den Daunschen Büchern geübt wurde[28]), und die Neuordnung der plastischen Kunstwerke im Germanischen Museum durch W. Josephi, der die unglücklichen Zuschreibungen der Romantiker endgültig ablehnte[29]). Auch verschiedene Beiträge W. Vöges brachten strengere Gesichtspunkte in die deutsche Stoß-Forschung[30]).

Die Forschung in Polen ist jüngeren Datums; ihr eigentlicher Begründer ist der Krakauer Polyhistor und Topograph Ambros Grabowski. In seinen Führern durch die Stadt Krakau hat er in übersichtlicher Weise die Denkmäler und allmählich auch einige archivalische Nachrichten über Veit Stoß zusammengestellt, dessen Name vorher in Krakau fast vergessen war[31]). Ausführlichere, urkundliche Notizen in teilweise nicht ganz zutreffender Lesart enthalten seine Schriften zur polnischen Geschichte. Er hat das große, ungeordnete Material der Krakauer Archive mit Fleiß benutzt; in einigen Fällen sind wir noch heute völlig auf ihn angewiesen, da er Archivalien kannte, die jetzt verschollen sind[32]). Seine Ergebnisse hat neben Nagler auch Essenwein[33]) nicht immer ganz sorgfältig in einem deutschen Werke über Krakau verwertet; die polnischen Forscher J. Lepkowski[34]) und L. Lepszy[35]) entnehmen die urkundlichen Belege für ihre zahlreichen, in polnischen Zeitschriften und kunsttopographischen Werken verstreuten Aufsätze über

einzelne Arbeiten des Veit Stoß und seiner Schule den Schriften Grabowskis. Dagegen haben die sorgfältigen Studien des erst kürzlich verstorbenen Prof. Marian Sokolowski[36]) eine Menge kleinerer Werke aus Galizien, Oberungarn und der Provinz Posen, hie und da auch neue Urkunden, ans Licht gebracht, die bleibendes Interesse beanspruchen. Féliks Kopéra[37]) hat in jüngster Zeit in seiner glänzend illustrierten Monographie über „Veit Stoß in Krakau" die Ergebnisse der polnischen Forschung übersichtlich und mit Vorsicht zusammengestellt. Das von ihm nicht bearbeitete, urkundliche Material hat dann Jan Ptaśnik im Anhang zu seinen kleinen Studien über Veit Stoß ziemlich vollständig abgedruckt[38]). In diesem Anhang und einer Reihe sorgfältig gesammelter Nachrichten über das Vorkommen des Namens „Stoß" in Polen, Schlesien und Böhmen, sowie in wertvollen Mitteilungen über die Handelsbeziehungen der deutschen Kaufleute zu Krakau liegt der Wert dieser rein historischen Arbeit. Über den Künstler Stoß findet sich kein neuer Aufschluß, wenn man nicht etwa den Versuch, die Nürnberger Madonna dem Meister zuzuschreiben, ernst nehmen will. Vielleicht ist hier eine Spur von dem verwirrenden Einfluß L. Stasiaks[39]) zu finden, gegen den sich übrigens Ptaśniks 4. Kapitel wendet. Es genügt, die Widerlegung dieser Schriften, die in dilettantischer und willkürlicher Weise das Werk des Veit Stoß allzuweit auszudehnen versuchen, der polnischen Kritik zu überlassen. Stasiaks Gewährsleute und Vorläufer in diesem Versuch, die Modelle der Vischerschen Gießhütte dem Veit Stoß zuzuschreiben, sind Heideloff und Nagler; ihre Gründe sind schon vor einem halben Jahrhundert durch Döbner u. A. widerlegt worden. — Am Schlusse dieses Kapitels seien noch die kurzen Übersichten über die Stoß-Literatur erwähnt, die P. J. Rée, Sepp, Hampe und Josephi[40]) geben. Natürlich sind diese Verzeichnisse ebensowenig vollständig, wie obige, zusammenfassende Darstellung. Indes glaube ich die wichtigsten Schriften genannt zu haben und verweise im übrigen auf die literarischen Angaben bei der Besprechung der einzelnen Werke des Veit Stoß[41]).

Die Herkunft des Veit Stoß auf Grund archivalischer Quellen.

Neben der Literatur, deren Glaubwürdigkeit wir schon oben kurz beleuchteten, sind die zeitgenössischen Dokumente in erster Linie möglichst vollständig heranzuziehen. Es sind das zunächst die offiziellen Bürger- Rats- und Gerichtsbücher der Städte Nürnberg und Krakau, und namentlich eine Reihe von Verträgen mit einzelnen Gemeinwesen, die Veit Stoß beschäftigten; auch einige Briefe des Meisters und Korrespondenzen seiner Erben mit dem Nürnberger Rate sind erhalten. Die Mehrzahl dieser ganz sicheren und wichtigen Nachrichten findet sich im Kgl. Kreisarchiv und im städtischeu Archiv zu Nürnberg, sowie im Stadtarchiv zu Krakau und an anderen Orten. Sie sind bisher nur teilweise und an verschiedenen Stellen im Wortlaut publiziert und auch inhaltlich noch nicht vollzählig herangezogen.

Nur in den jüngst erschienenen Studien Dr. J. Ptaśniks[42]) ist das urkundliche Material über die Tätigkeit des Veit Stoß bis zu seiner Übersiedelung nach Nürnberg einigermaßen vollständig zusammengetragen und zum größten Teil wortgetreu abgedruckt. Die erhaltenen Abschriften der Stiftungsurkunde des Marienalters, die testamentarischen Beiträge und Stiftungen für dieses Werk und einige Notizen in den „Acta officialia" im bischöflichen Konsistorialarchiv zu Krakau hat er indes nicht aufgenommen[43]). Gestützt auf diese Quellen, unternimmt es Ptaśnik, die vielerörterte Frage nach der Herkunft des Veit Stoß und seiner Familie neu zu untersuchen. Die in Nürnberger Stoßbiographien des 17. und 18. Jahrhunderts auftauchende Nachricht, Veit Stoß sei in Krakau geboren, veranlaßt ihn zu einer Hypothese, die sich teilweise schon in der älteren Krakauer Literatur, namentlich bei Lepszy[44]), findet. Danach wäre Stoß ein Sohn des „Hanus Stochse ruffifufor alias rotgießer", der im Jahre 1432 das Krakauer Bürgerrecht erwirbt. Veit Stoß habe dann, etwa im Jahre 1438 geboren, in Krakau ganz im Stillen seine Kunst gelernt und ausgeübt, ehe er nach Nürnberg übersiedelte, wo er ja bis zum Jahre 1477 als Bürger ansässig war. Sein Sohn Stanislaus sei identisch mit einem gewissen „Stoschs", der im Jahre 1474 bei dem Goldschmiede Adalbert in die Lehre kommt.

Nun ist ja wohl „Stosch" die polonisierte Form des deutschen Namens „Stoß"[45]). Gerade deshalb ist es aber auffällig, daß die Krakauer Urkunden und die frühen Unterschriften des Meisters nur die Namensformen „stosz" und häufiger „stuos", „stwosz" oder „Stuossz" zeigen. Diese letzten Schreibarten sind in Krakauer und Nürnberger Archivalien ganz vereinzelt. Auch sie verraten zwar nach Ptaśniks Urteil, slawischen Einfluß; es bleibt indes unentschieden, ob Stoß diese Schreibweise erst später in Krakau annahm, oder ob er sich ihrer ursprünglich bediente. Jedenfalls treffen wir den Namen „Stuos" zum ersten Male auf dem Grabmale des Königs Kasimir im Dom auf dem Wawel zu Krakau eingemeißelt an, welches erst im Jahre 1492, also nach 15 jährigem Aufenthalt des Meisters in Krakau, gefertigt worden ist. Doch auf einem eigenhändig

unterschriebenen Briefe, den der Rat von Nürnberg am 22. April 1505 beantwortet, nennt sich der Gesuchsteller „Veyt Stosz“[46]) und diese Schreibweise behält Stoß offenbar bis an sein Lebensende bei; als Ausnahmefall ist ein anderer Brief an den Rat vom 31. März 1506 zu erwähnen[47]), den Stoß im Nürnberger Lochgefängnis geschrieben hat. Der Brief, den Ptaśnik in Lichtdruck reproduziert[48]), soll nach seinem und nach Baaders[49]) Urteil fremdländisches Gepräge und unvollkommene Beherrschung der deutschen Sprache bekunden. Ich glaube zunächst in der ziemlich unorthographischen, flüchtigen Schreibweise des Briefes, der in zwei Exemplaren von Stoß' eigener Hand ausgefertigt ist, deutlich die Spuren des Schreckens zu erkennen, den Stoß bei seiner plötzlichen Verhaftung empfand. Von einigen dialektisch gefärbten Worten in diesem Briefe lassen sich nur die Formen „fwirsichien“ und „gwnstijen“ in der Anrede mit der Mundart der in Krakau ansässigen Deutschen erklären, die nach Ausweis der von deutschen Schreibern geführten Ratsbücher usw. zu einem gewissen Jotazismus neigen, und Formen, wie „ijrkeijn“ (= gar kein) usw. häufig anwenden. Damit ist aber durchaus nicht bewiesen, daß Stoß gerade aus Krakau stammt, oder Pole war; denn von den in Krakauer Urkunden häufigen Polonismen, wie z. B. „tczwuschijn“ (= zwischen) u. a. findet sich kein Beispiel. Es bleibt nur sicher, daß Stoß bei seinem annähernd 20jährigen Aufenthalt in Krakau den Dialekt und teilweise auch die Schreibart seiner ostdeutschen Mitbürger annahm und mit Absicht aus einer gewissen Ruhmredigkeit in Nürnberg noch auf Jahre hinaus den „Polen“ spielte.

Dieser Exkurs beweist, daß die altpolnischen Namen „stochse“ und „Stoschs“ nicht Verwandte des Veit Stoß oder Stuos bezeichnen müssen[50]). Natürlich ist auch die Identifikation des Goldschmiedelehrlings „Stoschs“ mit dem Sohne des Meisters, dem späteren Krakauer Schnitzer Stentzel Stoß, mehr als gewagt. Stanislaus Stoß nimmt nämlich erst gegen Ende des Jahres 1505 des Krakauer Bürgerrecht an[51]) und zahlt damals, als geborener Krakauer und Sohn eines früheren Krakauer Bürgers, $^1/_2$ Mark für die Aufnahme. Daß Stanislaus Stoß, der übrigens in den Akten von 1505—1527 immer nur als Schnitzer, nie als Goldschmied aufgeführt wird, damals erst einwanderte, und wahrscheinlich in jugendlichem Alter im Jahre 1496 mit seinem Vater nach Nürnberg gezogen war, beweist außer dem Wortlaut der Bürgeraufnahme folgender Umstand:

Am 11. Juli des Jahres 1505 tritt der Karmelitermönch Andreas Stoß (religiosus frater Andreas filius Viti Snitczer de norenberga), der vielleicht vorübergehend die Universität besuchte, als Bevollmächtigter seines Vaters in Krakau auf und treibt eine Summe von 6 Gulden ein, die ein gewisser Stanislaus Jedwath seinem Vater schuldete[52]). Wäre Stanislaus damals in Krakau gewesen, so hätte er seinen Vater vertreten oder mindestens Bürgschaft für die Identität seines Bruders Andreas geleistet. Wir erfahren aber ausdrücklich, daß Andreas seine

Vollmacht nur „litteris Consulatus Civitatis Norembergensis“ nachweisen konnte.

Der Schnitzer Stanislaus darf deshalb durchaus nicht mit dem Lehrbuben „Stoschs“ vom Jahre 1474 oder dem Meister der Krakauer Goldschmiedezunft „Stenczel Stvossz“ oder „Schwob“ zusammengeworfen werden, der im Jahre 1495 einen Lehrling auf 7 Jahre annimmt[53]). Was berechtigt zu der Annahme, daß Veit Stoß — nach einwandfreien Quellen vor 1477 Nürnberger Bürger — seinen erstgeborenen Sohn nach Krakau in die Lehre gibt? War Stanislaus, der nach 1527 neben einer heiratslustigen Witwe und einer verheirateten Tochter Anna, eine bis zum Jahre 1537 unmündige, zweite Tochter Margaretha hinterläßt, im Jahre 1474 schon geboren? — Und jener Goldschmied „Stenczel Stvossz“ besitzt als Meister der Zunft schon im Jahre 1495 das Krakauer Bürgerrecht, welches der Schnitzer Stanislaus erst zehn Jahre später erwirbt! Er ist wahrscheinlich ein Sohn des Goldschmiedes Mathias Stosz, der im Jahre 1482 von Harow (wohl dem Städtchen Harro bei Deva in der Gespanschaft Hunyad in Siebenbürgen) nach Krakau zieht[54]). Nach Grabowski und Lepszy ist Mathias ein Bruder des Veit Stoß; Veit erteilt ihm 1482 eine geschäftliche Vollmacht und beschäftigt ihn wahrscheinlich bei der Bemalung und Vergoldung des großen Altars. Der Beiname „Schwob“ sichert die deutsche Herkunft dieses Zweiges der Familie Stoß; denn noch heute tragen die in Siebenbürgen wohnenden Deutschen den Beinamen „Schwaben“; und auch in der polnischen Sprache hat das Wort „Szwáb“ die Bedeutung der deutschen Art im allgemeinen, vielleicht ein wenig spöttischen Sinn.

Es gibt also Verwandte des Veit Stoß von entschieden deutscher Herkunft; und seine Familie ist vor dem Jahre 1477 in Krakau nicht nachweisbar, — wenigstens nach dem Stande der heutigen Forschung nicht. Nun wird aber, wie Ptaśnik betont, Veit Stoß im Verkaufsprotokoll des Nürnberger Hauses vom Jahre 1499[55]) „Maister Veit Stoß von Kracka“ genannt. Gibt diese Bezeichnung uns den Geburtsort des Meisters an? — Ich muß hier ganz allgemein bemerken, daß derartige Ortsbezeichnungen bei Namen des 15. Jahrhunderts nicht immer den Geburtsort, sondern in kontrollierbaren Fällen den letzten Aufenthaltsort angeben. So wird z. B. der Bildhauer Nikolaus von Leyen, der erst 1464 das Straßburger Bürgerrecht erhält und seit dem Herbste des Jahres 1467 in Österreich arbeitet, im Jahre 1469 „Maister Niclas Pildhawer von Straspurg[56]) genannt. Der Schreiber der betr. kaiserlichen Kopialbücher interessiert sich offenbar nicht für den Geburtsort, sondern für die Stadt, welche den Paß des Künstlers beglaubigt hat. — Nur so läßt sich die Tatsache erklären, daß Johann Heydeke de Damnis, der Krakauer Stadtschreiber, in der Stiftungsurkunde des Marienaltars den „Magister Vittus Almanus de Norinberga“ nennt, und im Jahre 1505 die Krakauer Ratsakten „Vitus Snitczer de norenberge“[57]) aufführen, während im Jahre 1499 der

Nürnberger Schreiber im Verkaufsprotokoll der Judenhäuser den kürzlich Zugezogenen als Meister aus „Kracka“ bezeichnet.

Endlich kann ich auch nicht, nach Ptaśniks Vorschlag, aus den Vornamen der ältesten Söhne des Meisters auf die Vaterstadt das Veit Stoß, sondern nur auf den Geburtsort der drei Söhne Stanislaus, Andreas und Florian schließen[58]). Gewiß sind alle drei in Krakau zur Welt gekommen, wahrscheinlich nach 1477. Wenigstens zwingt uns nichts zu der Annahme, daß Andreas lange vor 1503, Stanislaus vor 1505 mündig und selbständig geworden sind. Andreas wird zuerst im Gedenkbuch Christoph Scheurls (Scheurl'sches Familien-Archiv, a. a. O. tit. 69) als Karmelitermönch erwähnt; und zwar soll sich nach diesem glaubwürdigen Zeugnis der alte Veit Stoß auf der Flucht vor der weltlichen Obrigkeit nach seiner Urkundenfälschung im Spätherbst des Jahres 1503 in das Nürnberger Karmeliterkloster begeben haben „zum prior, seinem sun, doctor Endresen Stoßen, jetzo provintialen“[59]); und Stanislaus wird, wie wir oben sahen, erst im Jahre 1505, Florian, später Goldschmied in Görlitz, am 30. April 1515 urkundlich erwähnt[60]). — Es genügt die beiläufige Mitteilung, daß Ptaśnik neben dem „ruffifusor“ (Rotgießer) und „pixidarius“ (Kandelgießer) Hanus Stochse (1432) einen Stanislaus „Stossik“ und seine Fran Martha (1450), einen „Jurszig Stoschen“ (1454), einen „Greger Stosche sutor“ (1467) und „Anderzee Stosz de Strikawa (Striegau) faber“ (1478) in den Krakauer Archiven nachweist[61]). Freilich wäre es ebenso einseitig mit Baader[62]) und Bergau[63]) anzunehmen, das Vorkommen eines Gürtlers Michael Stoß im Jahre 1415, eines Gürtlers Heinz Stoß im Jahre 1446 und einer Kathrein Stoßin „wurtkerin“ im Jahre 1454 unter den Neubürgern der Stadt Nürnberg sichere diesem Ort den Ruhm die Vaterstadt des Veit Stoß zu sein. Noch im Jahre 1476 wird dann in Nürnberg ein gewisser Fritz Stoß gegen zwei Gulden Aufnahmegebühr Bürger. Ptaśnik[64]) will in diesem Manne, dessen Beruf wir nicht kennen, den Neubürger „Feit Stoß“ erkennen, der von Krakau nach Nürnberg gezogen sei; erinnert aber seine Erklärung dieses „Schreibfehlers“ (Feit = Frit = Fritz) nicht ein wenig an scherzhafte Ableitungen des deutschen Wortes „Fuchs“ von Aloper? Jedenfalls sind die Namen Fritz und Veit in den Nürnberger Archivalien nicht vereinzelt; eine Verwechslung scheint ausgeschlossen. Der heilige Veit wurde in Franken vielfach verehrt, während er in Polen wohl fast unbekannt war.

Derartige allgemeine Schlüsse entbehren natürlich der rechten Beweiskraft; auch die Nachforschungen nach der Herkunft des Namens „Stoß“ zeitigen keine klaren Resultate. Ptaśnik[65]) weist zwar eine Anzahl adeliger Träger des Namens „Stosso“ in Schlesien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nach, und die Fülle verwandter Namen in den schlesischen Landen rechtfertigt die Vermutung, daß der Familienname „Stoß“, der im 15. Jahrhundert bereits über ganz Deutschland verbreitet scheint, ursprünglich besonders in Schlesien heimisch war. Aber auf eine Ableitung des Namens geht Ptaśnik nicht ein; vermutlich

kommt er doch nicht aus dem Polnischen, sondern von dem deutschen Worte „Stoß", das in der Bedeutung der „contusio", der „Menge" und — diese Bedeutung scheint für die Erklärung der mit „Stoß" zusammengesetzten Ortsnamen wichtig — des „Endes", der „Grenze", früh gebraucht wird. Die polnische Sprache kennt das Wort „stós" als Lehnwort nur in den beiden ersten Bedeutungen. Es bleibt noch zu bestimmen, ob der Name „Stosso", der am frühesten als Vorname nachweisbar ist, mit dem mittelhochdeutschen „stoto"[66]) zusammenhängt.

In Schlesien finden sich häufig mit Stoß zusammengesetzte Ortsnamen; ich erwähne nach Ptaśniks Angaben[67]) die Namen: Stuse (früher Stosów), Stöschwitz, Stoschendorf, Stoszany, Stoscki, Stoszkow, Stoschenhof, Stoschin, Stoszkovice. Aber diese Namensformen sind durchaus nicht auf Polen und Schlesien beschränkt, in Ostpreußen gibt es ein Dorf Stoszner (Reg. Bez. Gumbinnen), in der Grafschaft Zips in Oberungarn die Stadt Stósz; Stoßdorf liegt im Siegkreis Rheinprovinz, Stoßweier bei Münster im Kreise Kolmar (mittelalterlich, Stozzeswilari). In der Schweiz gibt es einen Luftkurort Stoos (Kanton Schwyz) und im Kanton Appenzell vier Weiler Stoß in den Gemeinden Teufen, Gais, Speicher und Schwellbrunn.

Will man also auch den Namen ursprünglich aus Schlesien herleiten, so wird man seine weite Verbreitung in Betracht ziehen müssen. Man wird sich gegenwärtig halten müssen, daß z. B. Mathias Stoß aus Harow in Siebenbürgen einwandert, daß später von den Söhnen des Schnitzers Veit nur zwei (Willibald und Andreas — dieser übrigens nur von 1496(?)—1504 und von 1520—1525) sich in Nürnberg niederlassen, während Mathias in Pilsen, Florian in Görlitz, später in Aussig a. d. Elbe, Stanislaus in Krakau, Veit, Johann, später auch Martin in verschiedenen Städten Siebenbürgens wohnen. Zwei andere Söhne, Sebastian und Adrian Stoß führen ein unstetes Wanderleben; und Andreas, der Karmelitermönch, studiert in Krakau und Ingolstadt, tritt dann in ein Kloster zu Budapest ein, um endlich — aus Nürnberg vertrieben — als Provinzial des Karmeliterordens in Deutschland und Ungarn, sowie als Kaplan des Bischofs sein bewegtes Leben in Bamberg zu beschließen. Andere Träger des Namens Stoß, die wahrscheinlich in Beziehungen zu der Familie des Veit Stoß gestanden haben, waren der Sekretär Kaiser Maximilians Anton Stoß, später kaiserlicher Salzwürker in Hall in Tirol, der in den Briefbüchern des Nürnberger Rates wiederholt vorkommt, und seine Söhne, die kaiserlichen Schreiber Veit, Philipp und Christoph Stoß, welche in Nürnberg bei Neudörfer die Schreibkunst erlernten und in der späteren Literatur irrtümlich für Söhne des Veit Stoß gelten. In Wien kommt im Jahre 1457 ein Ritter Urban, der Stoß, vor; ein Jan Stosch (Stoß) von Kunicz, Kaiserlicher Feldhauptmann, wird zwischen 1483—1485 erwähnt[68]). Die Beispiele für das häufige Vorkommen des Namens Stoß ließen sich bei systematischer Nachforschung noch vermehren; in

der Schweiz[69]) ist der Familienname Stoß, sicherlich unabhängig von schlesischen Einflüssen, noch heute viel verbreitet.

Aus den Notizen über die Familie des Schnitzers Stoß geht demnach hervor, daß weder er, noch sein Bruder Mathias oder die folgende Generation Seßhaftigkeit und Ruhe liebten; es ist deshalb falsch, den Vater des berühmten Schnitzers aufs Geradewohl unter den Krakauer oder Nürnberger Stadtbürgern zu suchen. Ja, die Krakauer scheinen noch im Jahre 1484 den Veit Stoß als Fremdling empfunden zu haben; wenigstens enthält die Urkunde, die Veit Stoß als Lohn für den Marienaltar Steuerfreiheit gewährt, nach dem Satze „dyweyle her lebit", die Einschränkung, „und unsir mitburgir ist"[70]); man berücksichtigt demnach von vornherein die Möglichkeit, daß Stoß Krakau wieder verläßt.

Ist nun Veit Stoß überhaupt Pole oder polonisierter Schlesier? — Man hat es einmal aus dem Vorkommen von slawischen Typen und slawischen Trachten auf seinen Werken geschlossen und in seinem künstlerischen Temperament polnische Charakterzüge zu entdecken geglaubt.

Das Material zu einer Geschichte des polnischen und speziell des Krakauer Kostüms ist bisher noch nicht gesammelt. Wir können also nur vermutungsweise feststellen, daß Veit Stoß durch die malerischen Trachten, wie sie die Märkte der großen Handelsstadt zeigten, den Eindruck seiner Reliefkompositionen usw. zu bereichern versuchte.

In den alttestamentlichen Szenen des Marienaltars sind mit einer gewissen Vorliebe die Männerfiguren als polnische Juden charakterisiert; sie tragen — man betrachte den heiligen Joachim — die hohen spitzen Mützen und die langen Kaftane der ostdeutschen Judenschaft. Unter den Kriegsknechten finden sich zahlreiche slawische, aber auch orientalische Typen. Ausgesprochen slawisch scheint der Stoffpanzer mit wattierten Ärmeln und gesteppten Nähten zu sein, wie ihn am Marienaltar zwei Kriegsknechte auf der Auferstehung Christi und ein Predellenfigürchen zeigen; später wird diese Tracht von Stoß und seiner Schule häufiger verwendet: sie findet sich auf den Tumbenreliefs mit den Wappen Dobrzyn vom Grabe König Kasimirs; dann zeigt sie ein Krieger auf dem Kupferstich der Auferweckung des Lazarus (B. 1) und auf dem Sandsteinrelief der Gefangennahme Christi im Chorumgang von St. Sebald in Nürnberg; beide tragen aber ebenso, wie die Henker auf dem Martyrium der heiligen Katharina (Kpfst. P. 9), den in der Türkei, durchaus nicht in Polen, üblichen Turban. Es kam dem Meister wohl mehr auf die wilde, möglichst fremdartige Darstellung der Feinde Christi an; er kannte von den Krakauer Messen neben polnischen und jüdischen, auch die türkischen und ostslawischen Kostüme und bekleidete mit ihnen, gewissermaßen historisch, Juden und Kriegsknechte; nach der biblischen Überlieferung und den Vorstellungen der deutschen Nachbarn, waren ja, neben den Juden, die eroberungslustigen Türken die ärgsten Feinde des christlichen Glaubens. — Die Tracht der Frauen, der Gelehrten und Geistlichen usw. zeigt teils burgundische Züge, teils erinnert sie an die Kostüme der südostdeutschen Denkmäler

des 15. Jahrhunderts. Den hohen, steifen Hut, wie ihn z. B. einige Gestalten auf dem Relief „Christus unter den Schriftgelehrten" vom Marienaltar tragen, finden wir schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts am Grabmale Herzogs Albert von Bayern in Straubing. Jedenfalls ergeben sich hier keine speziell polnischen Züge. Wahrscheinlich richteten sich der Krakauer Stadtadel, die Gelehrten, Kaufleute und ihre Frauen schon damals nach burgundischer oder deutscher Mode. —

Mit einiger Bestimmtheit lassen sich verschiedene Kopftypen als Slawen erkennen. Neben den bärtigen, polnischen Juden ist auf dem Marienaltar der polnische Reitknecht mit geflochtenem Schnurrbart zu finden (Anbetung der drei Könige); auch einige Kriegsknechte sind als Angehörige der slawischen Rasse charakterisiert. Freilich die Hauptfiguren, die Apostel, die heiligen Frauen usw. zeigen durchaus nicht die Merkmale der polnischen Herkunft. Wir können das leicht nachprüfen; denn in den Wappenhaltern der Tumbenreliefs vom Grabe König Kasimirs hat Stoß mit Absicht klagende Polen dargestellt. Der schnurrbärtige Mann mit der platten Nase, links vom littauischen Wappen, und der vollbärtige Krieger vom Wappen Dobrzyn sind naturalistische Bildnisse der Untertanen des verstorbenen Königs. Ich sehe in diesen Werken ein Zeugnis für den langen Aufenthalt des Künstlers in Polen und finde, daß er sich als Fremder in dem relativ späten Grabe des Königs tiefer in die realistische Darstellung der national-polnischen Züge und Typen eingearbeitet hat, als an dem älteren Marienaltar. Die Züge und Trachten der heiligen Männer und Frauen erinnern an die realistischen Typen der gleichzeitigen, niederländischen und oberdeutschen Kunst.

Die Daun'sche Erklärung und Ableitung der Kunst des Veit Stoß aus der heißen Erregbarkeit und der unruhigen Hast des polnischen Temperaments, die in Polen allgemein Glauben und Anerkennung gefunden hat, ist wohl nur mit Vorsicht aufzunehmen[71]); an eine Herkunft der Kunst des Veit Stoß aus Polen haben weder Robert Vischer, der zuerst das Wort von polnischen oder französischen Charakterzügen im Wesen des Veit Stoß geprägt hat[72]), noch Féliks Kopéra gedacht, als er vergeblich eine bodenständige, plastische Kunst in Krakau vor dem Auftreten des Veit Stoß, im Jahre 1477, suchte. Wir haben zwar die Namen einzelner Bildschnitzer[73]) nnd einige Denkmäler; von polnischem Temperament oder von einheitlichen Zügen überhaupt ist indes nichts zu finden.

Das bedeutende Rotmarmorgrab des Königs Wladislaus Jagiello im Dom auf dem Wawel († 1444) gilt in Krakau für die Arbeit eines französischen Bildhauers und ist tatsächlich ein schönes, recht vereinzeltes Beispiel der realistischen Hofkunst unter burgundischem Einfluß. Von diesem Werk führt keine Brücke zu dem großen, etwas unbeholfenen Kruzifix auf der Nordseite des Chorumganges im Dom auf der Wawel. Hier äußern sich in der derben Ausführung der Adern an Armen und Beinen schon realistische Tendenzen eines handwerklichen, schlesischen

Meisters. Endlich findet sich noch ein mittelgroßer, niederdeutscher Altar vom Jahre 1467 in der Kreuzkapelle desselben Domes: Die Mitte des Schreines füllt die Darstellung der Dreieinigkeit, flankiert von je zwei weiblichen Heiligen, die, etwas steif, nach norddeutscher Sitte in zwei Geschossen übereinander angeordnet sind[74]).

Veit Stoß muß also wohl von auswärts neue, künstlerische Ideen nach Krakau mitgebracht haben. — Finden sich nun wirklich keine Dokumente, die bestimmtere Nachricht über seine Herkunft geben können? — Die Stiftungsurkunde des Marienaltars nennt uns den „Magister Vittus Almanus de Norinberga". Obwohl nur in einer polnischen Uebersetzung vom 12. April 1585 und in einer späteren, lateinischen Abschrift im Archiv der Marienkirche zu Krakau erhalten, gibt es doch innere Gründe genug, um den Wortlaut dieser Urkunde authentisch erscheinen zu lassen[75]). Namentlich die positiven Daten, die Namen der Ratsherren, des Kirchenvorstandes usw., die diplomatisch vollkommen korrekte Abfassung und die schwungvolle Latinität des Stadtschreibers Johannes Heydeke, eines humanistisch gebildeten Mannes, lassen sich zu Gunsten eines Schriftstückes geltend machen, dessen Inhalt in allen wesentlichen Punkten durch die Ratsakten bestätigt wird. Man hat sich nun neuerdings in Krakau gegen einige Stellen verwahrt, die direkt gegen die polnische Bevölkerung gerichtet sind[76]). So nennt Lepszy die Schrift ein Pamphlet gegen die Polen[77]), und Ptaśnik vermutet — im Gegensatz zu dem Wortlaut der Urkunde und den deutlichen Zusätzen der polnischen Abschreiber aus späterer Zeit — eine deutschfreundliche Fälschung des ganzen Schriftstückes im Jahre 1533, weil damals die Kämpfe zwischen Deutschen und Polen, die um 1550 mit dem Siege der Polen endeten, äußerst erbittert geführt worden seien[78]).

Hält man sich gegenwärtig, daß schon im Jahre 1461 der Krakauer Pöbel einen polnischen Adligen aus nichtigen Gründen ermordet hatte, und daß damals auf dem Reichstage von Korczyn sechs angesehene, deutsche Bürger von Krakau trotz der Fürbitte der Königin Elisabeth von Polen, einer Habsburger Prinzessin, zur Sühne hingerichtet wurden, so wird deutlich, daß diese gehässigen Kämpfe weit älteren Datums sind. Nur fanden ursprünglich die Deutschen beim Könige des Landes, der die deutschen Kaufleute und die deutsche Kunst schätzte[79]) und ihnen Privilegien erteilte, einen gewissen Schutz. So konnte damals noch ein Johannes Heydeke aus Damm bei Stettin Erzpriester (Plebanus) der deutschen Marienkirche werden, und noch im Jahre 1511 bestätigte der polnische Bischof Jan Konarski bei der Errichtung eines Altars ausdrücklich, daß in der Marienkirche „ab aevo semper et ultra memoria hominum Teutonica lingua verbum dei praedicatum est"[80]). Aus diesen Tatsachen geht hervor, daß die Krakauer allerdings durch deutsche Predigten zu Beiträgen für den Hochaltar begeistert worden sind, daß also „nullus polonus", — wenn wir unter dieser Bezeichnung die nur polnisch sprechende Bevölkerung Krakaus, die ihren Prediger in der Barbarakirche hatte, verstehen wollen, — zur Beisteuer angehalten werden konnte.

Es macht sich also bei der Errichtung des Marienaltars eine gegen die Vertreter des nationalen Polentums, namentlich den polnischen Adel, gerichtete Tendenz geltend, und der Führer und Sprecher dieser Bewegung ist Johannes Heydeke, derselbe Mann, welchem Stoß bei seiner Ausfahrt nach Nürnberg im Jahre 1486 geschäftliche Vollmacht und die Vormundschaft über seine Familie überträgt[81]). Als Stadtschreiber hat Heydeke vermutlich einen guten Teil der Ratsbücher geführt, die in jenem ostdeutschen Dialekte mit polnischen Anklängen abgefaßt sind, von dem wir Spuren in den Nürnberger Briefen des Veit Stoß entdeckt haben. Sollten also Heydekes Zeugnis und der Umstand, daß eine deutsche Fürstin, die Königin Elisabeth von Polen, die Tochter des römischen Königs Albrecht von Österreich, dem Meister das Grabmal ihres plötzlich verschiedenen Gemahls in Auftrag gibt, nicht für die deutsche Gesinnung des Veit Stoß sprechen? —

Tatsächlich finden wir die erste Erwähnung des Meisters in den Nürnberger Bürgerlisten: Veit Stoß gibt im Jahre 1477 sein Bürgerrecht auf[82]). Freilich ist diese Notiz das einzige Zeugnis für einen früheren Aufenthalt unseres Bildschnitzers in Nürnberg. Da nun, obgleich die Neubürgerlisten im Nürnberger Kreisarchiv seit dem Jahre 1429 erhalten sind, vorher von einer Bürgeraufnahme des Veit Stoß nicht die Rede ist, nahm Baader an, daß er der Sohn eines Nürnberger Bürgers gewesen sei.

Wir brauchen dieser Vermutung keinen allzugroßen Wert beizulegen; es genügt, daß wir mit absoluter Bestimmtheit wissen: Veit Stoß weilte in jungen Jahren in einem Zentrum der deutschen Kunst, in Nürnberg. Die zahlreich erhaltenen Werke der Nürnberger Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts müssen uns, nachdem die archivalischen Dokumente keine weiteren Angaben bringen, besseren Aufschluß über die Herkunft seiner Kunst geben. — Ich hoffe, diese Monumente später an anderer Stelle ausführlich besprechen zu können; hier kann ich nur die Resultate meiner Studien mitteilen. Vorher möchte ich die Besprechung der Frühwerke des Veit Stoß anschließen.

2. Abteilung.

Die Krakauer Werke des Veit Stoß.

Den Ausgangspunkt für eine Betrachtung der Frühwerke des Veit Stoß muß der Krakauer Marienaltar bilden. In Verbindung mit diesem gewaltigen Werke, das Veit Stoß und seine Werkstatt über 10 Jahre beschäftigte, tritt unseres Meisters Name eigentlich zuerst in den Urkunden auf; außerdem gibt ihm eine so umfangreiche Arbeit vollauf Gelegenheit, sich als Künstler und Dekorateur, als Schnitzer und Maler zu zeigen. Endlich ist an der Hand des vorzüglichen Abbildungsmaterials, das der Krakauer Altertumsverein herstellen ließ und dem Buche Féliks Kopéras beigegeben hat, die wichtige Entscheidung zu fällen, wie weit des Meisters eigene Hand, wie weit Gesellenhände an dem großen Werk beteiligt waren[83]).

Im Jahre 1477 hatte Veit Stoß sein Nürnberger Bürgerrecht aufgegeben und war mit seiner Familie nach Krakau übergesiedelt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Meister seine Frau Barbara vorher aus der Fremde nach Nürnberg heimgeführt hatte; wenigstens wird in Nürnberg im Jahre 1476 eine „Barbara snytzerin" gegen 2 Gulden Gebühr mit dem Bürgerrecht begabt[84]). Nach der Form der Eintragung handelt es sich um die eingewanderte Frau eines Nürnberger Bürgers, vielleicht unseres Bildschnitzers, die eigenes Vermögen besaß und deshalb persönlich das Bürgerrecht erwerben mußte; immerhin könnte es auch eine von auswärts zugezogene Witwe gewesen sein. Jedenfalls tritt die „uxor viti snyczer" schon 1479 in den Krakauer Advokatialien in einer Dienstbotenstreitigkeit auf (Anh. II, S. XVI. Nr. 11). —

Inzwischen hatte Veit nach dem Wortlaut der Stiftungsurkunde des Marienaltars (Anh. II, S. XIII f. Nr. 9) um den Festtag des heiligen Urban herum (25. Mai) des Jahres 1477 seine Arbeit begonnen, die zunächst wohl noch nicht mit dem größten Eifer gefördert wurde; denn das Geld mußte durch den persönlichen Einfluß der Geistlichkeit und der Bauherren der großen Tafel aufgebracht werden; und wir hören aus der Stiftungsurkunde selbst, daß viele Polen das allzugroß angelegte Werk verlachten und nicht an seine Vollendung glaubten. Zudem starben die ersten Verweser und Bauherren des Altars, Nicolaus Creydler und Langpeter vor dem Jahre 1480, etwas später auch der Stadtschreiber Christoph Rebenz aus Marienburg[85]). Erst unter Johannes Clethner und besonders unter Johannes Thurso, dem Stadtschreiber Heydeke de Damnis und Jacob Glaser wurde das Werk rüstiger gefördert. (Vgl. Stiftungsurkunde, Anh. II, S. XIII.). Allmählich wuchsen die Einnahmen des Meisters; im Jahre 1481 kaufte er ein Haus in der Legatengasse, welches der Sophia Leymiterin gehört hatte, und stützte es durch drei Strebepfeiler (Anh. II, S. XVI f. Nr. 12 und 14). Besonders neu und stattlich scheint demnach sein Krakauer Besitztum nicht gewesen zu sein.

Im selben Jahr verpflichtete er sich eine Schuld an Martin von Stradom (im Betrage von 12 Gulden) zurückzuzahlen. (Anh. II, S. XVI f. Nr. 13). Dann siedelte sich, wahrscheinlich auf Veits Wunsch, im Jahre 1482 sein Bruder Mathias Stoß, aus Harow in Siebenbürgen, in Krakau an; er half, wie wir aus einer späteren Notiz erfahren, bei der Bemalung des großen Altars und erscheint nach einer heute nicht mehr auffindbaren, urkundlichen Nachricht noch im selben Jahre als bevollmächtigter Vertreter des Veit Stoß in allen, gerichtlichen Angelegenheiten[86]). Inzwischen gingen noch immer von verschiedenen Seiten Spenden zum Altarbau ein; zahlreiche, testamentarische Zuwendungen und gerichtlich vollzogene Schenkungen sind in den Krakauer Ratsakten erwähnt (Anh. II, S. XIV ff. Nr. 10). Dann scheint nach siebenjähriger Arbeit ein wesentlicher Teil des Altars, wahrscheinlich der Mittelschrein, in der Schnitzerei vollendet; wenigstens erwähnt eine für Veit Stoß sehr ehrenvolle Eintragung in dem Krakauer Ratsbuche vom 1. Oktober 1484 ausdrücklich die Tugend und Kunst, die Veit Stoß an der großen Tafel bewiesen habe und in der Vollendung derselben noch erzeigen werde. Durch diesen Erlaß erhält der Meister Steuerfreiheit, solange er lebe und Krakauer Bürger sei. Dafür soll er aber zu „Gebäuden der Kirche oder der Stadt" nach seinem besten Vernehmen als Sachverständiger seinen Rat erteilen (Anh. II, S. XVII f. Nr. 21). Im folgenden Jahre wurde dann die Bemalung und Vergoldung der Skulpturen begonnen; wir hören aus den Ratsbüchern von Unregelmäßigkeiten, die sich der „Goltslaer" Meister Bernhart Opitczir zu Schulden kommen ließ. Er hatte $2\frac{1}{2}$ Mark Goldes, im Werte von 90 Gulden, für sich verwendet; nun wurde er gezwungen, bei Verlust seiner Ehre und seines Handwerksrechtes diese Summe teilweise bis Ostern 1486 zu ersetzen. Er verpflichtete sich zugleich nicht von Krakau wegzuziehen und nannte als Bürgen Friedrich Schilling, Veit Stoß, den Maler Martin, den Goldschmied Mathias und Jacobus Bothner, seinen Gesellen, für einen Gesamtbetrag von 50 Gulden (Anh. II, S. XVIII f. Nr. 25). Der hier genannte Friedrich Schilling scheint auch später noch mit der Werkstatt des Veit Stoß in Beziehung gestanden zu haben (Anh. II, S. XXIV. Nr. 41); die übrigen Bürgen waren offenbar an dem Bau des Altares und an der Bemalung desselben beteiligt und suchten sich deshalb ihren Mitarbeiter, den Goldschläger, zu erhalten; — freilich vergebens. Am 19. November 1485 kamen weitere Unregelmäßigkeiten ans Tageslicht; nunmehr mußte sich auch der Geselle des Meisters Bernhart, Jacobus Bothner „eyn goldloschmechir"[87]), zur Rückzahlung von 50 ungarischen Gulden verpflichten, die er an „ledir und Losch" eigenmächtig für sich verwendet hatte. In der Folge sah sich Opitzer außer Stande, seine Verpflichtungen einzuhalten; sein Werkzeug wurde vom Rate gepfändet und am 31. Dezember 1485 dem Goldschläger Christoph Dornhawsir übergeben (Anh. II, S. XX. Nr. 27). Opitzer erscheint dann als Goldschläger aus Breslau, wohin er sich wohl in der Folgezeit gewendet hatte, und verpflichtete sich am 7. Januar 1486 an Jacob Bothner 25 Gulden, welche dieser

für ihn bei Johannes Thurso, dem Bauherrn der großen Tafel, ausgelegt hatte, bis Michaelis dieses Jahres zurückzuzahlen (Anh. II, S. XX. Nr. 28). Dagegen blieb Bothner auch ferner an der Tafel tätig und scheint seinen finanziellen Verpflichtungen allmählich nachgekommen zu sein[88]). Von einem anderen Mitglied der Stoßischen Werkstatt, dem Tischler Johannes, wissen wir, daß er von Dorothea, der Besitzerin einer Garküche, gepfändet wurde[89]); unsicher bleibt es, ob ein gewisser Peter Kuncza von Briske, ein Malergeselle, zu unseres Meisters Werkstatt in Beziehungen stand. Er wird einmal wegen Beleidigung des Meisters Vitus vor Gericht gezogen (Anh. II, S. XX f. Nr. 30).

Noch vor Vollendung des Altars am 16. November 1486, verließ Veit Stoß Krakau auf längere Zeit, um in dringenden Geschäften nach Nürnberg zu ziehen; er übertrug dem Stadtschreiber Johannes Heydeke die Vormundschaft über seine Familie und sein Vermögen mit ausdrücklichem Ausschluß aller Verwandten und Freunde (Anh. II, S. XXI. Nr. 31). Diese weitgehende Vollmacht läßt vermuten, daß sich Veits Verhältnis zu seinem Brudes Mathias verschlechtert hatte. Über die Geschäfte, welche Veit Stoß nach Nürnberg riefen, erfahren wir nichts[90]).

Vielleicht ist mit diesem Termin der eigenhändige Anteil des Meisters am Altarbau abgeschlossen, und es handelte sich in den letzten drei Arbeitsjahren nur noch um die Ausführung des Gesprenges[91]), der Bemalung, Vergoldung und Tischlerarbeit. Übrigens kann Stoß nach Ausweis der Krakauer Akten nur zwei Jahre in Nürnberg gewesen sein, nicht drei, wie man bisher annahm; denn am 31. Dezember 1488 wird er in Krakau als Zeuge verhört[92]). Einige Monate später am Jacobstag 1489 (25. Juli) war nach dem Wortlaut der Stiftungsurkunde der große Altar vollendet. — Wir sind also über das Fortschreiten der Arbeiten am Altar recht gut unterrichtet; die Kosten beliefen sich auf insgesamt 2808 Gulden, eine für damalige Zeiten außerordentlich große Summe.

Das theologische Programm des Altars ist deutlich erkennbar: mit der Hauptszene des Mittelschreins schließen sich die sechs Reliefs der inneren Flügel zu einer Darstellung der sieben Freuden Mariä zusammen. Daß in der Siebenzahl kein Zufall zu sehen ist, ergibt ein Vergleich mit den sieben Reliefs auf dem Rahmen des englischen Grußes in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Am Marienaltar finden sich: Verkündigung, Geburt Christi und Anbetung der heiligen drei Könige auf dem linken Flügel; rechts folgen Auferstehung Christi, Himmelfahrt Christi und Pfingstfest; der Mittelschrein bringt den Tod und die Himmelfahrt Mariä; in innerem Zusammenhang hiermit steht die Krönung Mariä im Gespreng. Der „englische Gruß" verteilt den Tod Mariä und den Empfang ihrer Seele auf zwei Felder, da hier zur Darstellung der sieben Freuden Mariä das Mittelstück und sieben Reliefs zur Verfügung stehen[93]). Die Außenseiten des Marienaltars zeigen uns Szenen aus der Geschichte Mariä und Christi in historischer Folge; bei den feststehenden Flügeln ist von oben nach unten, bei dem beweglichen Flügel-

paar von links unten nach links oben, dann von rechts oben nach rechts unten abzulesen. Links finden sich drei Szenen aus der Jugendgeschichte Mariä; Joachims Gebet und die Begegnung mit Anna unter der goldenen Pforte, Mariä Geburt und Mariä Tempelgang. Dann folgen die Darstellungen, welche man als „Schmerzen Mariä" bezeichnet: Simeons Prophezeihung, Christus unter den Schriftgelehrten, Christi Gefangennahme, Kreuzigung, Beweinung und Grablegung, endlich auf dem rechten, feststehenden Flügel die Frauen am Grabe, die Christi Leichnam vergeblich suchen. Diesen Flügel füllen, in losem Zusammenhang mit jener Szene, Christi Höllenfahrt und seine Erscheinung vor Maria Magdalena als Gärtner. Die Predella bringt die Glieder der Wurzel Jesse in zierlichen Figürchen, während in die Rahmenleibungen des Mittelschreins die vier großen und zwölf kleinen Propheten unter Baldachinen eingefügt sind. In den Zwickeln, welche der obere Rundbogenabschluß des Altars mit dem Kasten des Altarschreines bildet, sind die Büsten der 4 Kirchenväter angebracht. Im Gespreng zeigen sich neben der Krönung Mariae zwischen zwei musizierenden Engelsfiguren die Heiligen Adalbert und Stanislaus, die Schutzpatrone Krakaus und Polens[94]).

Als architektonische Leistung ist der Schrein nicht bemerkenswert; er paßt sich dem Chorraum durchaus nicht an, sondern schädigt dessen Wirkung durch seine erdrückende Größe. Jede Szene, namentlich die Mittelgruppe, ist durch einen Rahmen abgeschlossen; es ist eine Bilderwand mit Betonung der horizontalen Tendenz, die kaum mehr den Gedanken an den Vertikalismus gotischer Architekturen aufkommen läßt. Das obere, breite Gesims des Mittelschreins, das Breitformat der Flügelreliefs treten stark hervor; die gotische Gliederung des Gesprengs und der Baldachine ist nur aus dekorativen Rücksichten eingefügt. Die italienische und burgundisch-niederländische Vorliebe für Rundbogenabschlüsse und Breitenentwicklung läßt die gotischen Formen nur noch als Ornamente gelten. Freilich hat Stoß wohl ursprünglich auf dem oberen Gesims durch einen reicheren Maßwerkaufsatz das Fehlen jeder organischen Verbindung verdeckt, — davon berichtet Lepkowski[95]) —; indes war diese Dekoration schon damals verschwunden und wurde bei der 1866—1871 vorgenommenen Restauration nicht wieder ergänzt.

Auch die Attribute der Apostel aus der Mittelgruppe waren verloren gegangen und wurden unrichtig ersetzt. Wahrscheinlich hielt der Apostel links einen größeren Weihwasserkessel; das Rauchfaß des mit dem Munde anfachenden Apostels im Hintergrunde ist bis auf den Fuß weggebrochen und zu einem Leuchter ergänzt. Der heilige Petrus wird wohl, wie auf den zahlreichen, verwandten Darstellungen, eine Kerze getragen haben, und der weinende Johannes in der (jetzt ergänzten Linken) einen Buchbeutel. Gewiß hat der Apostel rechts fälschlich ein Rauchfaß erhalten; was er ursprünglich trug, ist nicht mehr zu bestimmen; vielleicht ließ er auch im Erstaunen über die himmlische Erscheinung Christi, zu der er aufblickt, beide Hände leer

herabsinken. Jedenfalls hat die mangelhafte Restauration teilweise Schuld, wenn die Gesten der Apostel heute etwas lahm erscheinen. Außerdem wurde gleichzeitig[96]) die alte Farbigkeit grausam zerstört. Statt einer liebevollen, naturalistischen Bemalung aller Teile findet sich heute ein greller, hellblauer Grund mit goldenen Sternen, von dem sich die bunten Reliefs unharmonisch abheben. Ursprünglich war jede Darstellung mit dem Grunde durch aufgemalte Landschaften, durch Blumen am Boden, durch farbige Muster der Gewänder zusammengefaßt. Eine Anzahl in der Mitte der 60er Jahre von dem Krakauer Zeichner Dudrak gefertigte Kopien von Einzelteilen des Altares zeigen, trotzdem sie leider nicht farbig behandelt sind, wie ursprünglich jene Bemalung die Wirkung der Reliefs steigerte[97]). Diese Werte sind dauernd zerstört, was um so trauriger ist, als der Altar in früheren Jahrhunderten, z. B. um 1650 durch den Ratsherren Martin Panoszka, mit einiger Schonung neubemalt worden war und noch 1761 glücklich der Gefahr vollkommener Zerstörung entging. Damals hatte der Architekt Fontani Pläne für einen neuen Hochaltar entworfen, und der Archipresbyter Łopacki schon einen größeren Fond für diesen Zweck gesammelt. Er starb indes, ehe der Plan zur Ausführung kam[98]). —

Die Maße des Altars betragen, nach Kopéras Feststellungen, für die Flügel 6,95 m; die Predella ist 1,90 m hoch; die Breite des Mittelschreines beläuft sich auf 5,37 m, seine größte Tiefe auf 1,26 m. Der mittlere Baldachin des Gesprenges mißt 4,11 m, der ganze Altar vom Boden der Predella bis zur Spitze des Gesprengs 13 m[99]).

Über die prächtige Wirkung des Mittelschreines sind in den letzten Jahrzehnten viele Worte der Bewunderung gesprochen worden; schon Thorwaldsen überraschte im Jahre 1820 der leichte Faltenwurf[100]). Allgemein gerühmt wird die lebendige, bewegte Schilderung, wenn sich auch hier und da tadelnde Bemerkungen von „Streben nach äußerem Effekt und bravourmäßiger Handhabung der Schnitzkunst" finden[101]).

Im Rahmen der alten, speziell in Nürnberg und Regensburg beliebten Komposition des Marientodes hält sich die Darstellung des Mittelschreins in der bewußten Erkenntnis, daß diese monumentale Form dem Plastiker die beste Wirkung sichert. Wir finden in Nürnberg, außer einigen Gemälden und Zeichnungen des 15. Jahrhunderts, noch eine in Trümmern erhaltene Tongruppe des Marientodes im germanischen Museum[102]), die ursprünglich der Krakauer Komposition entsprochen haben muß. Es sind zwar nur die betende, kniende Maria, ein Apostel mit dem Weihwasserbecken, ein anderer mit dem Buch und ein klagender, bärtiger Apostel erhalten; der Torso eines zugehörigen Mannes findet sich im Vorrat des Münchener Nationalmuseums. Das Ganze ist aber leicht durch das schöne Steinrelief über dem Grabe der heiligen Eulalia im nördlichen Seitenschiff der Emmeranskirche zu Regensburg zu ergänzen[103]). Diese altertümliche Darstellungsweise wird in Schwaben, der Rheingegend, Frankreich und den Niederlanden durch die realistisch auf ihrem Lager verscheidende Maria verdrängt; in diesen

Gegenden richtet sich eben die Plastik vollkommen nach malerischen Vorbildern[104]). —

Gewiß ist es nicht zutreffend, der Komposition des Krakauer Marienaltars Gewaltsamkeit und Regellosigkeit vorzuwerfen. Um die ins Profil gestellte, knieende Hauptfigur gruppiert sich die Szene sogar in einer ziemlich symmetrischen Geschlossenheit. Petrus und Johannes umrahmen die Mittelgruppe; ihre emporgehobenen, vielfach gebrochenen Mäntel dienen dem ruhigen Kontur der knienden Maria zur Folie. Nach oben schließt ein herabblickender Apostel mit schmerzvoll gerungenen Händen die pyramidenförmig zugespitzte Mittelgruppe ab. Er trennt die Trauernden von dem Glanze der überirdischen Gestalt Christi im oberen Teile des Altars. Die linke Seitengruppe zeigt drei Apostel, die in stummer Resignation trauern oder mit ihrer Verrichtung so sehr beschäftigt sind, daß sie von dem Wunder, welches sich über ihnen zuträgt, nichts merken. Dafür blickt die Gruppe der Apostel auf der rechten Seite mit Erstaunen und Verehrung nach oben; ihre Gesten und Blicke verbinden die irdische Bühne mit der göttlichen Erscheinung, die von einem musizierenden Engelschor umschwebt, den oberen Teil des Schreines füllt.

Die Tiefenwirkung der Komposition ist gering, trotz aller Bewegtheit in den einzelnen Figuren. Die gotische Flächenkomposition mit ihrem Über- und Nebeneinander von Köpfen und Gesten ist noch deutlich fühlbar; verschleiert, aber nicht aufgehoben wird dieser Flächenzwang durch die ausgeschwungenen Stellungen, bewegten Gewänder und bis ins Kleinste naturalistisch durchgebildeten Köpfe, Arme und Beine. Es sind die Mittel einer kirchlich-monumentalen Kompositionskunst, als deren glänzendste Leistung wir die Kreuzabnahme Rogiers van der Weyden in Madrid bewundern. Was uns in diesem Werke oder in der Mittelgruppe des Marienaltars zerfahren und manieriert erscheint, erklärt sich aus der gotischen Freude an übertriebener Darstellung des Affekts und der Bewegung, die durch diese monumentale Kunst noch lange bewahrt und immer neu belebt wird, während Buch- und Tafelmalerei schon die heiligen Stoffe in ganz realistischer Auffassung schildern.

Das Flächenhafte in der Komposition und der dekorative Schwung der Gewänder macht sich bei den Reliefs der Flügel noch stärker geltend, da es dem Schnitzer aus technischen Gründen hier versagt ist, in die Tiefe zu gehen. Klare Raumgestaltung ist nicht zu finden; alles spielt sich auf einer schmalen, kastenartig abgeschlossen Bühne ab, deren Rahmen und Hintergrund gelegentlich durch liebevoll beobachtete, naturalistische Kulissen belebt werden. Diese Züge, zahlreiche Bewegungsmotive, hie und da auch Teile der Komposition sind aus der niederländischen Tafelmalerei frei übernommen, die den oberdeutschen Künstlern seit der Mitte des Jahrhunderts teils direkt, teils durch Skizzen und Studienblätter, vielleicht auch durch den Kupferstich vertraut geworden war. Häufig geht die Tiefenbewegung der niederländischen Vorbilder bei der Übersetzung von malerischen Posen in die Reliefplastik verloren; der Mohren-

könig der Anbetung, wird mit aus den Schultern gerenkten Armen in die Fläche gepreßt; auch der Unterarm wird nicht verkürzt und der Stellung des Ellenbogengelenks entsprechend überschnitten, vielmehr unglücklich verdreht, um ganz sichtbar zu sein. Man muß den Mohrenkönig der berühmten Rogierschen Anbetung aus St. Columba in Köln, (jetzt München, A. P.), einmal daneben halten, um zu verstehen, wie eigenmächtig Stoß mit seinen Vorbildern umgeht. Auch der Joseph in der „Anbetung des Kindes" oder die sitzende Maria der „Verkündigung" zeigen dieses Ausbreiten aller Glieder in der Fläche. Mit dieser Neigung läßt sich auch jenes ornamentale Überwuchern der Gewänder erklären, das eine wichtige Rolle bei der Abrundung der Reliefkompositionen spielt. In seltsamer Zwiespältigkeit folgt einerseits die Unterkleidung den Linien des Körpers, während der Mantel losgelöst und unabhängig von allen naturalistischen Erwägungen seine Sonderexistenz behauptet. Leider ist es einstweilen nicht festzustellen, ob Stoß malerische Vorbilder gelegentlich direkt kopierte oder stets freie Umbildungen schuf. In einzelnen Posen z. B. der Hauptfiguren im Schrein könnte man an Gruppen der Beweinung Christi von Rogier in der Peterskirche zu Löwen erinnert werden, oder an einen späteren, nordfranzösischen Primitiven (Slg. M. Claudius; Côte Lyon, vgl. Les Arts; November 1906, p. 29. Nr. 59). Die Wurzel Jesse in der Predella gemahnt an einen (kaum vor 1480 entstandenen) Stich Meckenems (Geisberg 466. Bartsch 208). Indes sind das allgemeine Anklänge, keine schlagenden Parallelen.

Nur aus den eigenhändigen Teilen des Marienaltars kann man eine klare Vorstellung vom Wesen dieser eigenwilligen Kunst gewinnen. Es läßt sich schon aus der langen Dauer der Arbeiten am Altar vermuten, daß Stoß vieles ganz selbständig ausgeführt hat. Namentlich die Mittelgruppe zeigt in der Anlage, wie in der Charakteristik der Köpfe und Hände und dem Glanze der Stoffe jene überfeine Detailbehandlung, die damals geschätzt wurde. Schon ein wenig härter sind die Figuren Christi und der Maria in der Mandorla durchgeführt; bei ihrer größeren Entfernung vom Auge des Beschauers scheint diese Nachlässigkeit erklärlich. Gewiß sind auch andre Figuren, wie die kleinen Engel und die bewegten Prophetenfigürchen des Rahmens, nur im Entwurf und in der letzten Durchführung eigenhändige Arbeiten, da die mühsame Schnitztechnik die Beihülfe von Gesellen wahrscheinlich macht. Ganz besonders fein und zierlich sind die leider teilweise stark ergänzten Figürchen der Predella in ihrer hastigen, genrehaften Bewegung. Sie sind viel frischer und unbefangener als die großen Apostel; im Gegensatz zu Kopéras Anschauung, der diesem Teil geringere Bedeutung beimißt, halte ich diese Stücke für Arbeiten des Meisters, da sie ja, ihrem Standort nach, dem Blicke des Beschauers sich ganz von der Nähe darboten. Die profanen Gewänder zeigen freilich nicht die stürmische Bewegung der Faltenzipfel; aber es würde durchaus falsch sein, diese gerade von Schülern vielfach übertriebenen Äußerlichkeiten zum Kriterium

der Eigenhändigkeit zu machen. Der Meister bedurfte dieses Mittels bei der Ausführung der naiv beobachteten Kleinfiguren nicht; denn hier vertritt das krautige Rankenwerk der Wurzel Jesse die Funktion der ornamentalen Umrahmung.

Die oberen Teile, namentlich die vier Büsten der Kirchenväter, die Krönung der Maria zwischen musizierenden Engeln und die Heiligen Stanislaus und Adalbert, sind härter und befangener in der Bewegung und Ausführung. Es fehlt die eingehende Charakteristik der Gesichter und Hände; die Gewandfalten sind ziemlich schwunglos drapiert; Arm- und Handstellung sind plumper und eckiger. Die Durchführung dieser Gruppen hat wohl die Werkstatt selbständig besorgt. Vielleicht gehört das Gespreng zu den Teilen, die bei der Abreise des Veit Stoß nach Nürnberg im Jahre 1486 noch unfertig waren und nur nach seinen Zeichnungen hergestellt wurden.

Eine gewisse Entwicklung läßt die Form der Flügelreliefs erkennen. Auf den Innenflügeln sind nämlich die drei Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige in zwei getrennten Hälften gearbeitet; dadurch ist die Szene, namentlich bei der „Geburt" und „Anbetung der Könige", die einer symmetrischen Aufteilung sich entziehen, empfindlich zerrissen. Wahrscheinlich bestand zunächst die Absicht, der übermäßig breiten Gliederung der Reliefs durch eine vertikale, architektonische Teilung entgegenzuarbeiten, wie sie eines der Außenreliefs, die Darstellung im Tempel, wirklich zeigt; vielleicht sprachen auch technische Schwierigkeiten mit. Jedenfalls wurden später die Szenen der Auferstehung, der Himmelfahrt Christi und des Pfingstwunders aus dem Ganzen gearbeitet, — bei Tafeln von etwa 2 m Höhe und 2,50 m Breite immerhin ein Wagnis. Die Versuche, einen Ausgleich zwischen der Schreinperspektive im alten Sinne und den neuen, auf der eben erschlossenen Kenntnis der Linearperspektive beruhenden Errungenschaften der Malerei zu finden, regen Veit Stoß zu einem Zusammenschluß der Kompositionen an. Freilich gewinnt er über die theoretischen Vorbedingungen perspektivischer Verkürzung keine Klarheit; naiv und gewaltsam verschiebt er in den drei letzten Reliefs den Augenpunkt für die Vordergrundfiguren nach oben und sieht nun Figuren und Hintergrund gemeinsam, indes gewissermaßen aus der Vogelperspektive; durch diese Annahme läßt sich der auferstandene Christus in seiner unglücklichen Bewegung erklären. Pfingstfest und Himmelfahrt sind dafür wohlgegliederte Massenszenen, die in der Tiefenwirkung selbst über die rundplastische Mittelgruppe hinausgehen. Das untere Relieffeld ist auch im Detail mit größter Liebe durchgebildet und zeigt eine Fülle markanter Apostelköpfe.

Die Reliefs der Außenseite unterscheiden sich auf den ersten Blick durch ihre ganz flache Ausführung von den Innenflügeln; auch die dekorativen Effekte der Draperie finden sich hier sparsamer verwendet. Statt auf feierliche Pracht wird hier auf die genremäßige Ausführlichkeit in der Darstellung geachtet. Wahrscheinlich hat sich die Ausfüh-

rung dieser Tafeln über mehrere Jahre verteilt, denn der Übergang von der Trennung zur Zusammenfassung der Reliefszenen ist auch hier zu bemerken. Vielleicht ist die Darstellung des Tempelgangs Mariae, welche beide Reliefhälften für sich in einem architektonischen Rahmen eingefaßt zeigt, die früheste Tafel am ganzen Altar; auch die Reliefs des rechten Blendflügels mit der Höllenfahrt Christi, den Frauen am Grabe und Christi vor Magdalena bringen noch die alte Teilung und die absolute Trennung der Vordergrundszene und der Landschaft. Während die Tafeln des linken Blendflügels zwar zusammengefaßt, aber perspektivisch durchaus gleich behandelt sind, findet sich in den bewegten Passionsszenen der mittleren Flügel der energische Versuch, durch Vereinigung von Vorder- und Hintergrund unter einen ziemlich hoch genommenen Augenpunkt Tiefe und Lebendigkeit zu geben. Nur auf diesen Flügeln häufen sich Verkürzungsversuche und Überschneidungen. Am sonderbarsten ist die Darstellung des im Tempel lehrenden Christus mit dem kanzelartigen Kuppelbau von phantastischer Form; noch bewegter und gedrängter ist die „Gefangennahme Christi". Szenen dieser Art haben den Gedanken an einen Einfluß Schongauers aufkommen lassen, der sich indes mehr aus einer Gemeinsamkeit im künstlerischen Temperament und in der Art der Beziehungen zur niederländischen Malerei, als durch direkte Entlehnungen erklären läßt. Ich glaube in den Blendflügeln die älteren Teile des Reliefsschmuckes der Außenseiten zu sehen; die drei Reliefs des rechten Flügels scheinen von Stoß selbst, oder doch unter seiner Leitung gefertigt zu sein; — auffallend sind die rundlichen, altertümlich unbewegten Köpfe. Den linken Blendflügel hat meines Erachtens der Schnitzer der Figuren im Gespreng in seiner trockenen, harten Manier ziemlich selbständig gearbeitet. Er liebt noch die glatt herabfließenden Faltenzüge und meidet jede Überfülle von Brüchen und Graten. Dafür stammen die sechs mittleren Tafeln in wesentlichen Teilen der Ausführung von des Meisters Hand. Da indes die Bemalung viel zur Wirkung beigetragen haben muß, ist es heute kaum möglich, unter der deckenden Schicht der modernen Farben eine Scheidung bis ins Kleinste durchzuführen. Wahrscheinlich gehören die „Gefangennahme Christi" und die „Beweinung" zu den spätesten Teilen. Hier finden sich — ebenso wie auf dem Relief des „Pfingstfestes" und der „Himmelfahrt" auf der Innenseite — die ersten Versuche durch Differenzen in der Reliefhöhe die Tiefenwirkung klarer zu gestalten; zu einem klaren System wird dieses Mittel aber, soweit wir das nach den erhaltenen Werken des Veit Stoß beurteilen können, erst bei den viel späteren Reliefs des Bamberger Altars ausgebildet. — So läßt sich aus der Reihe der Flachschnitzereien am Altar in deutliches Bild der Entwicklung des malerischen Stiles in der Stoßischen Kunst gewinnen. Die gemeinsamen Grundlagen waren wohl zunächst einheitliche Skizzen von des Meisters eigner Hand; während der langwierigen Ausführung stellten sich jedoch neue Probleme und technische Versuche ein. Vielleicht sind die letzten und besten Reliefs

erst nach der Rückkehr von der Nürnberger Reise im Jahre 1488 entstanden.

Zu den Reliefs des Marienaltars muß ein kleineres Werk gerechnet werden, das sich bisher schwer einordnen ließ: Der kleine Altar aus Kloster Lusina im Saale der Akademie der Wissenschaften zu Krakau ist nach Sokolowskis Vorgange unter den eigenhändigen Werken des Veit Stoß genannt worden[105]). Das trifft nur bedingt zu; denn bei der Untersuchung zeigt es sich, daß die Darstellung im Schreine und die Reliefs und Malereien der Flügel kaum gleichzeitig entstanden sind. Der flache Reliefstil der mühsam eingepaßten Mitteltafel stimmt nicht zu den fast rundplastisch herausgearbeiteten Flügelreliefs der Verkündigung, Geburt, des Todes Mariae und der Begnadigung des heiligen Theophilus von Adana. Die Behandlung dieser Teile erinnert ganz allgemein an den Stanislausaltar vom Anfang des 16. Jahrhunderts in der Marienkirche zu Krakau; für die späte Datierung spricht übrigens die Baldachinornamentik mit naturalistischen Blättern und Zweigen, wie sie sich vor 1500 an plastischen Werken von Stoß nicht findet. Und die Flügelgemälde — acht Passionsszenen, sowie die heiligen Stanislaus, Florian, Anna Selbdritt und Katharina — weisen trotz ihres schwarzbraunen Kolorits, das ja an die Münnerstätter Tafeln von Veit Stoß erinnern mag, in dieselbe späte Zeit, da die Kreuzschleppung und die Handwaschung Pilati ohne die entsprechenden Kompositionen in Dürers Kupferstich- und großen Holzschnittpassion nicht denkbar sind[106]). Dafür schließt sich die merkwürdige Mitteltafel mit der in Josephs Werkstatt versammelten, heiligen Familie stilistisch und in den Maßen durchaus an die Reliefs des linken Blendflügels vom Marienaltar an[107]). Es ist möglich, daß Stoß ursprünglich auch diese Szene den Außenseiten seines Altars einordnen wollte. Irgend eine Programmänderung hat die Lusiner Tafel ausgemerzt; vielleicht fehlte ein passendes Pendant, denn die Maße des Reliefs entsprechen genau der Hälfte eines der großen Altarreliefs. Später hat dann ein Stoßschüler das verworfene Relief zum Mittelfeld seines Altärchens erkoren; er hat es an den Seiten und am unteren Rande durch Leisten und ornamentale Teile verbreitert.

Nach dem oben Gesagten genügt ein Hinweis auf die Trennung von Vordergrundfiguren und Rückwand oder ein Blick auf das Nebeneinander der Gestalten in einer Bildebene und auf die Details des etwas weichen Faltenstils, um einen Vergleich mit den Reliefs des linken Blendflügels vom Marienaltar zu begründen; namentlich die Szene der Geburt Mariae bietet zahlreiche Analogien. Über das Ikonographische der Darstellung hat Sokolowski ausführlich gehandelt: Maria ist beschäftigt, den ungenähten Rock des Christusknaben, der nackt am Boden sitzt, zu verlängern, während Joseph einen Balken bearbeitet; auf einem Kupferstich, der ebenfalls in Krakau entstanden ist, hat Stoß denselben Vorgang geschildert. Ich glaube kaum, daß ein bestimmter Abschnitt aus der Jugendgeschichte Christi in strengem Anschluß an eines der apokryphen Evangelien oder an ein Legendenbuch dargestellt ist, wie

Sokolowski glaubte; in ähnlich genrehaften Weise erzählt später Dürer in seinem Marienleben die Kindheitsgeschichte des Herrn.

Ist schon bei den Flügeln des großen Altares die Mitwirkung von untergeordneten Kräften fühlbar, so werden wir mit Recht ihre Beihilfe bei den zahlreichen, ornamentalen Teilen und architektonischen Bekrönungen voraussetzen müssen. Indes gerade hier dürfen wir auch den unermüdeten Fleiß und die rege Phantasie des Meisters rühmen, der gewiß die Entwürfe selbst gefertigt und bei aller Überfülle eine gewisse Klarheit und Zusammenfassung angestrebt hat. Das beweist der Baldachin des Schreines, der für das Auge trotz der geringen Tiefe des Schreines halbkuppelartig vorspringt. Dabei spielen gewisse, perspektivische Scherze, wie flammenartig ausgeschwungene Fialen, eine Rolle. Während die inneren Teile feierliche, architektonische Formen in barocker Häufung und Verkröpfung zeigen, herrscht an der Außenseite in den meisten Fällen die Blattranke, freilich noch nicht in realistischer Durchbildung. Ihre Äste offenbaren sich bei näherer Betrachtung als geometrische Kurven; daneben finden sich rippenartige Bildungen, Fialen- und Maßwerkverschlingungen in freiester Weise zur Flächenfüllung verwendet.

Überaus reich und prächtig sind die beinahe rundplastisch herausgearbeiteten Predellen- und Schreingesimse mit fortlaufenden, durchbrochenen Wellen- und Blattranken, zwischen deren Windungen und Verästelungen kleine Vögel, Eidechsen, ein Affe, eine Eule u. dgl. ihr Wesen treiben. Überhaupt finden sich auf dem Altar zahlreiche Tierdarstellungen; das Pferd der „Anbetung", ein schlanker Windhund auf der „Gefangennahme", ein mit der Hauskatze spielender Hund auf dem Lusiner Altar und anderes verraten jenes liebevolle Versenken in die Natur, das einen Grundzug der späteren Kunst Albrecht Dürers ausmacht. —

Im engen Zusammenhang mit den Reliefs des Marienaltars steht ein Teil der auf uns gekommenen Kupferstiche des Veit Stoß. Wir besitzen eine Reihe monogrammierter Blätter von seiner Hand, deren eingehende Beschreibung ich in den Anhang I. verweisen muß[108]). Ihre Technik und ihre Schicksale sind nicht uninteressant; wichtig ist namentlich der Nachweis, daß Stoß wiederholt durch Retuschen seine wenig widerstandsfähigen Platten aufzuarbeiten versuchte. Die Art dieser Retuschen und eine genaue Untersuchung der erhaltenen Abdrücke lassen erkennen, daß Stoß nicht nur mit dem Grabstichel, sondern auch mit einer Art kalter Nadel gearbeitet hat; wahrscheinlich benutzte er keine Kupferplatten, sondern solche aus einer weicheren Legierung von Kupfer und Zinn, vielleicht geradezu Messing- oder Zinnplatten. Den beim Stechen erzeugten Grat verstand er nie vollkommen zu beseitigen, und das Einschwärzen besorgte er höchst mangelhaft; beide Fehler hängen mit der Sprödigkeit[109]) und mit einer gewissen Unempfänglichkeit der Zinnlegierungen für Druckschwärze zusammen; die Oberfläche solcher Platten hat einen fettigen Glanz, der die Schwärze ungleich aufnimmt,

und sie unter der Presse ebenso ungleich und etwas fleckig dem Papier mitteilt. Natürlich wählte Stoß das weichere Metall wegen der leichteren Bearbeitung; es kam ihm wohl mehr darauf an, Skizzen und Vorlagen für Maler und Schnitzer, als sorgfältig vorbereitete, graphische Meisterblätter zu schaffen.

Nach dem Inhalt geordnet kennen wir bisher folgende Stiche des Veit Stoß:

Die heilige Familie im Zimmer.	(Passavant II, S. 153, Nr. 4).
Die Ehebrecherin vor Christus.	(Passavant II, S. 154, Nr. 7).
Die Erweckung des Lazarus.	(Bartsch VI, S. 66, Nr. 1).
Die Beweinung des Leichnams Christi.	(Bartsch VI, S. 66, Nr. 2).
Maria mit dem Apfel.	(Bartsch VI, S. 66, Nr. 3 und Passavant II, S. 153, Nr. 6).
Maria im Zimmer.	(Passavant II, S. 153, Nr. 5).
Die Enthauptung Jakobi.	(Passavant II, S. 154, Nr. 8).
Die heilige Genovefa von Paris.	(Passavant II, S. 154, Nr. 10).
Die Marter der heiligen Katharina.	(Passavant II, S. 154, Nr. 9).
Ein gotisches Kapitäl.	(Passavant II, S. 154, Nr. 12).

Dagegen hat eine von Passavant und Nagler beschriebene, fratzenhafte Maske unter einem gotischen Baldachin weder technisch, noch stilistisch mit Veit Stoß etwas zu tun. Sie scheint, nach den gestrichelten Schraffen zu urteilen, von einem älteren Stecher herzurühren. — Wo Stoß mit der Technik des Kupferstiches bekannt wurde, wissen wir nicht; sicherlich gab es zu seiner Zeit in Nürnberg bereits Stecher; aber wir brauchen deshalb noch nicht anzunehmen, daß Stoß bei einem Goldschmiede oder Kupferstecher zunftmäßig gelernt habe. Technisch ist er nicht frei von Schongauers Einfluß; offenbar hat er dessen Blätter gekannt und hie und da nicht ohne Geschick die regelmäßigen Strichlagen des Colmarer Meisters nachgeahmt.

Uns sind diese Stiche wegen ihres unbefangenen, skizzenhaften Charakters wertvoll; zudem sind sie frühe Schöpfungen seiner Hand und lassen mannigfache Beziehungen zu älteren und gleichzeitigen Werken der Nürnberger Kunst erkennen. Namentlich der Petersaltar in St. Sebald und der Nürnberger Evangelistenaltar von 1478 in der Sammlung Streber in Tölz zeigen nahe Verwandtschaft; wir werden später auf diese Malereien zu sprechen kommen. Sicher sind Entlehnungen aus Stossischen Kupferstichen anderseits in der Schedelschen Weltchronik, die im Jahre 1492 in lateinischer Ausgabe erschien, nachzuweisen; V. v. Loga[110]) hat festgestellt, daß die Figur des Henkers von P. 8. auf Folio C IV dieses Holzschnittwerkes der Wohlgemuthischen Werkstatt kopiert ist; auch der ältere Holbein verwendet auf einer Federzeichnung in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel dieselbe Gestalt[111]); vielleicht läßt sich ferner in der Pose eines Henkers, der bei dem „Martyrium des heiligen Wilhelm" das Kreuz durchbohrt, (in der Weltchronik, Fol. CC Ia) eine Reminiszenz an den heiligen Joseph, (P. 4) entdecken. — Die anderen, bisher erkannten Entlehnungen auf verschiedenen Schnitzaltären

gehören bereits dem 16. Jahrhundert an und sollen bei der Beschreibung der Kupferstiche im Anhang erwähnt werden. Einstweilen genügt der Nachweis Logas und der Hinweis auf den sehr gleichartigen Charakter sämtlicher Kupferstiche, um ihre Entstehung in der Krakauer Zeit des Meisters wahrscheinlich zu machen, wenn auch verschiedene Retuschen und die Abnutzung der Platten vermuten lassen, daß Stoß noch später in Nürnberg seine Stiche feilbot. Dieser Ansicht war auch B. Daun; indes ist sein Argument, der Henker von P. 8 sei in der XX. Figur des Schatzbehalters (1491) kopiert, nicht zwingend; gerade diese Ähnlichkeit scheint rein zufällig. — Ein Blick auf die spätere Beruhigung des Stoßischen Faltenstils, schon in den Arbeiten für das Jagellonengrab (1492), schließt m. E. die Möglichkeit einer späteren Entstehung der Kupferstiche völlig aus.

Ich möchte daher die technisch unvollkommensten Versuche noch vor dem Jahre 1480 ansetzen; das früheste Blatt scheint die kleine Maria im Zimmer (P. 5) zu sein, deren hochgegürtetes Gewand mit der plissierten Vorderbahn an das Kostüm der Nördlinger Magdalena Lainbergers erinnern kann, von der später die Rede sein wird; auch die Enthauptung der heiligen Katharina (P. 9) ist wohl zu Beginn der Arbeiten am Marienaltar entstanden; die knieende Heilige ähnelt der Profilfigur der sterbenden Maria des Hochaltars in Haltung und Draperie. Die befangene Beinstellung des Henkers, der nur die Knie, noch nicht die Füße zu energischer Schrittstellung, auseinander zu geben wagt, findet sich ganz entsprechend auf dem Martyrium des heiligen Matthäus vom Streberschen Altar (1478.) Dann folgen (nach 1480) die „heilige Familie im Zimmer" (P. 4.) und die „Ehebrecherin vor Christus" (P. 7.), deren Faltenbildungen mit den zahlreichen Augen und schmale Hände mit den langen, dünnen Fingern ein eifriges Studium Schongauers verraten; freilich finden sich nirgends direkte Entlehnungen[112]). Die große „Auferweckung des Lazarus" (B. 1.), wahrscheinlich kompositionell abhängig von einer Darstellung der niederländischen Malerei, die wir leider nur aus einem späteren Gemälde des Geertgen tot St. Jans[113]) kennen, bezeichnet den Höhepunkt fleißiger Durchbildung im Einzelnen auf Kosten einer ruhigen Gesamtwirkung. Das Blatt scheint noch in den Anfang der 80er Jahre zu gehören; wenigstens steht die Gestalt Christi in Beziehungen zum „Christus auf dem Meere" am rechten Innenflügel des Petersaltars; und der knieende Henker des heiligen Petrus auf dem linken Innenflügel desselben Altars hat etwas von dem schmächtigen Typ des Lazarus.

Alle anderen Stiche, die „Maria mit dem Apfel" (B. 3 = P. 6), die „heilige Genovefa" (B. 10), die „Beweinung des Leichnams Christi" (B. 2), die „Hinrichtung des heiligen Jakobus" (P. 8) und das „gotische Kapitäl" (P. 12) zeigen die ausgeglichene Technik der Reife. Eine wohltuende Ökonomie der Linie sichert den klaren, lichten Gesamtton; all zu aufdringliche Häufungen in der Faltenbildung sind vermieden. Vom Körper losgelöst, umschreibt das bewegte Gewand in Kurven von rein ornamentaler Bedeutung die eckigen Bewegungen der Figuren. Die

Tiefenillusion ist allerdings gering; Überschneidungen sind kaum fühlbar: wer hat sich schon klar gemacht, daß auf der Beweinung Christi (B. 2) die Arme des Johannes die Dornenkrone vom Haupte Jesu lösen?

Diese letzten Blätter können sich neben Schongauer und dem Hausbuchmeister in Ehren behaupten; der ekstatische Gefühlsausbruch der „Beweinung Christi", die vornehme Grazie der „Genovefa", oder der „Madonna mit dem Apfel" sind künstlerische Leistungen von bleibender Bedeutung. Ich möchte glauben, daß Stoß vor seiner Reise nach Nürnberg im Jahre 1486 sein graphisches Werk abgeschlossen hatte. Jedenfalls gehen schon die letzten Kompositionen vom Marienaltar, das Pfingstwunder und die Gefangennahme Christi, über die Darstellungsmittel, wie sie in den graphischen Blättern beschlossen sind, hinaus.

Am populärsten ist Stoß in Nürnberg als Schnitzer lebenswahrer Kruzifixe. Auch in Krakau werden einige vorzügliche Werke dieser Art mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Grabowski führt ein Vermächtnis der Dorothea aus Schweidnitz an, die im Jahre 1476 einen silbernen Gürtel zu dem neuen Kreuze in der Marienkirche stiftet[114]). Er schließt daraus mit vollem Recht, daß man dem Meister des Hochaltars, der damals gerade beauftragt werden sollte, auch das große Holzkruzifix über dem Triumphbogen in Arbeit gab, dessen mächtige Formen dem gewaltigen Altar zu entsprechen scheinen. Freilich ist das neu bemalte, aber im übrigen wohlerhaltene Werk heute durch seinen übermäßig hohen Standort einer Beurteilung fast entzogen. Lepszy[115]) pries es als eine eigenhändige Arbeit des Veit Stoß und glaubte die Jahrzahl 1473, welche Grabowski irrtümlich bringt, beweise den Aufenthalt des Veit Stoß in Krakau schon vor dem Beginn des Marienaltars. Dagegen hielt Sokolowski[116]) das Kreuz für ein Schulwerk; Kopéra[117]) trat in letzter Zeit wiederum für die Eigenhändigkeit ein.

Der gewaltige, etwa 3 m hohe Körper mit seiner breiten Brust scheint im übrigen ziemlich schlank gebildet zu sein; Kopf und Haar sind auf Fernwirkung berechnet. Das schmale, lange Gesicht mit dem tief in den Mundwinkeln ansetzenden Schnurr- und Kinnbart, die sorgsame Modellierung der Oberfläche läßt auf ein zum größten Teil eigenhändiges Werk schließen. Der nach beiden Seiten in flatternde Zipfel auslaufende Schurz zeigt die unruhige, flimmernde Fältelung der Apostelgewänder des Marienaltars. Nach dem Gipsabguß des Kopfes im Nationalmuseum zu Krakau kann man eine gewisse Verwandtschaft mit dem steinernen Kruzifix im südlichen Seitenschiff der Marienkirche feststellen; auch der wesentlich derbere, nicht durchaus eigenhändige Christus auf dem Kreuzigungsrelief am Marienaltar zeigt den gleichen Kopftypus mit den in lockeren Strähnen auf die rechte Schulter herabfallenden Haaren. Die neue Bemalung ist nicht besonders gelungen; ebenso ist das Triumphkreuz in seiner jetzigen, modernen Form etwas zu aufdringlich. Leider wissen wir außer dem vereinzelten Vermächtnis nichts über die Entstehungszeit dieses großen Werkes; wahrscheinlich ist es erst nach

der Vollendung des Altars, also um 1490, gefertigt worden. Da der Krakauer Rat vor dem Jahre 1495 durch Aufrichtung eines Altars im Choreingange den Schmuck des Chores gewissermaßen abschloß, ist diese Datierung ziemlich gesichert.

Es ist längst festgestellt, daß Stoß nicht nur in Holz, sondern auch in Stein und in Marmor gearbeitet hat. Bisher fehlen uns vor 1492 sichere Steinbildwerke von seiner Hand. Dagegen kennen wir aus den drei Marmorgräbern auf dem Wawel, in Gnesen und in Włocławek, die teils bezeichnet, teils urkundlich beglaubigt sind, seinen steinplastischen Stil der späteren Krakauer Zeit ganz genau. Die Wirkung der häufigen Verwendung von politurfähigem Material äußert sich dann in den Nürnberger Stein- und Holzbildwerken: überall findet sich später eine gewisse Vereinfachung, ein Vermeiden der Kleinbrüchigkeit; dafür werden glatte Flächen und ein Streben nach Politur in der Gewandbehandlung und der Oberfläche des Körpers beliebt.

Deshalb müssen einige Krakauer Steinbildwerke, welche diese Eigenschaften noch nicht zeigen, vor 1492 entstanden sein, falls sie überhaupt von Stoß selbst herrühren. Die überragende Qualität eines steinernen Kruzifixus im südlichen Seitenschiff der Marienkirche läßt aber keinen Zweifel zu[118]). Trotz eines abscheulichen, bronzefarbenen Anstriches wirken der bewegte Körperkontur und die außerordentlich feine, naturalistische Durchbildung so überzeugend, daß nur Veit Stoß selbst als Meister des Werkes in Frage kommen kann. Die raffinierte Technik, der ergreifende Ausdruck des hageren, durchfurchten Gesichtes führen sofort auf den Schöpfer des Mittelschreins vom Marienaltare: Der Kopf des trauernden Petrus läßt sich bis in die kleinsten Züge diesem Steinbildwerke vergleichen; selbst in der technischen Behandlung ist trotz des verschiedenen Materials kaum ein Unterschied wahrnehmbar; forderte doch der weiche Stein die Anwendung keines wesentlich stärkeren Handwerkzeuges. Mit dem Bohrer ist Haar und Schurz gelöst und durchbrochen. Die Oberhaut des Körpers verrät liebevolles Naturstudium; eine Überraschung ist die genaue Kenntnis der Anatomie, besonders der Funktionen der Gelenke. Der leichenhafte Ausdruck des Kopfes mit den gebrochenen, starren Augen und dem herabgesunkenen Kinn läßt vermuten, wo der Künstler seine Studien gemacht hatte. Mit den unbekleideten Gliedern der Apostel vom Marienaltar hat dieser Gekreuzigte noch die sehnige Hagerkeit gemeinsam. Charakteristisch sind namentlich die in den Knien krampfhaft durchgedrückten Beine, mit den sorgsam modellierten Mittelfuß- und Zehenknochen. Diese Einzelheiten erinnern unmittelbar an den Nördlinger Kruzifixus Lainbergers und das Badener Werk Nicolaus von Leyens, von denen ich später ausführlicher sprechen möchte. Auch der vorn geknotete Schurz, dessen linkes Ende frei und leicht im Winde flattert, während das rechte zwischen den Schenkeln hindurchgezogen ist, zeigt noch einen engeren Anschluß an diese älteren Vorbilder, als das vorher besprochene Holzkruzifix.

Ursprünglich war das Kreuz nach einer Vermutung von Luszczkiewicz[119]) auf dem Friedhof der Marienkirche aufgestellt. Freilich bleibt er den Beweis für diese Behauptung schuldig; denn das kurze Verzeichnis der Krakauer Kirchen von Pruszcz[120]) vom Jahre 1603 erwähnt nur den Hauptaltar der Marienkirche; erst eine spätere Ausgabe dieses Führers vom Jahre 1647[121]) führt alle Altäre der Kirche auf. In diesem Jahre wird das Kruzifix ausdrücklich im Innern der Kirche an seinem jetzigen Platze bei der Kapelle der Familie Wiesenberg erwähnt. Damals galt das Kreuz für wundertätig; Pruszcz berichtet: Ein Maler, der sich unterfing, das Werk auszubessern, habe plötzlich bemerkt, wie sich der Körper des Gottessohnes belebte, und sei vor Schrecken über diese Entdeckung fast gestorben. Gewiß hat das naive Staunen über den unerbittlichen Realismus in der Durchführung aller Einzelheiten und die unerhörte Kenntnis der Anatomie diese Sage geschaffen. —

Eigentlich spricht die gute Erhaltung gegen die Annahme einer ursprünglichen Aufstellung im Freien. Jedenfalls läßt sich heute nur noch feststellen, daß im Laufe des 17. Jahrhunderts das Kruzifix mit einer Dornenkrone und einem Strahlennimbus von phantastischer Größe ausgestattet wurde und in der barocken Steinumrahmung vor einem silbergetriebenen Reliefhintergrund seinen Platz gefunden hat. Kopéra wollte in einem kleinen, hölzernen Kruzifix des Krakauer Nationalmuseums ohne überzeugenden Grund das Originalmodell des Veit Stoß zu diesem steinernen Werke erkennen. Abgesehen von deutlichen Unterschieden in der Stellung des Kopfes und der Anordnung des Schurzes, finden sich dort andere Proportionen in den Schenkeln und Hüften; es handelt sich um eine Schnitzerei Jörg Hubers, die wir später besprechen werden.

Als zweite Arbeit des Veit Stoß für den Schmuck des Friedhofes bei der Marienkirche wird das steinerne Ölbergrelief genannt, welches sich heute im Krakauer Nationalmuseum findet[122]). Indes läßt sich auch hier wenig Sicheres über die frühere Bestimmung ermitteln. Nach Essenwein und Sokolowski war es ursprünglich ein mit hölzernen Flügeln verwahrter Steinaltar, welcher Malereien zeigte, von denen heute nichts erhalten ist. Sokolowski hielt dieses Werk in der alten Form für den Altar der kleinen Barbara-Kapelle gegenüber der Marienkirche, die im Winter zur Aufbahrung der Leichen diente. Vielleicht haben wir es aber mit einer Familienstiftung zu tun, die sich an geschützter Stelle über einem Erbbegräbnis an der Friedhofsmauer befand[123]). Schon vor dem Jahre 1847 wurde es ziemlich ungünstig in das obere Geschoß des Hauses Marienplatz 8 eingelassen, dessen Besitzer im Jahre 1911 die Überführung des Originals in das Nationalmuseum gestattete. Bei der Abnahme des deckenden Ölfarbenanstriches fanden sich nicht nur die Details der Steinarbeit in prächtiger Erhaltung, sondern sogar beträchtliche Reste einer alten Bemalung, die, heute etwas aufgefrischt, den Eindruck des zierlichen Werkes außerordentlich hebt. Beschädigt sind nur die Hände Christi und die Arme des Engels, der wohl einen Kelch trug; hie und da sind die Säume der Gewänder abgestoßen.

Christus kniet, ganz nach dem Schema der gotischen Ölbergdarstellungen in der Nürnberger Reliefplastik und Tafelmalerei, auf einem konsolartig vorspringenden Felsenstück. Um die scharf ins Profil gestellte Mittelfigur gruppieren sich die schlafenden Jünger in malerischen, aber teilweise recht gezwungenen Stellungen. Hier sind schon Anklänge an die Tafelbilder unter niederländischem Einfluß erkennbar; der Jünger rechts mit dem aufgestützten Kopf entspricht im Gegensinn etwa dem schlafenden Petrus vom Hofer Altar; auch die Durchbrechung des Zaunes, ein Boutsmotiv, findet sich bei beiden Werken. Die räumliche Anordnung der ganzen Szene ist überaus primitiv. Alle Figuren des Vordergrundes sind von gesonderten Augenpunkten aus gesehen und übereinander gestellt; dabei ist die Hintergrundslandschaft unnötig emporgeschoben und auf keine Weise räumlich verbunden. Ganz entsprechend ist etwa der Kupferstich mit der Auferweckung des Lazarus aufgebaut. Auch die Einzelheiten, wie die Verkürzung der Brücke auf dem Ölbergrelief und die Hintergrundsarchitekturen des Stiches, fußen auf gemeinsamen Vorstellungen. Merkwürdig flache, noch ganz unkörperliche, aber äußerst fein ausgeführte Hände, die Zierlichkeit der Bearbeitung und der Gewandstil erinnern an die frühen Teile des Marienaltars, etwa die Predellenfiguren; es ist wohl ein Frühwerk aus der Krakauer Periode, das noch vor 1485 entstanden sein muß. Ein Blick auf das Sebalder Ölbergrelief von 1499 in Nürnberg läßt eine ungeheure Weiterentwicklung in Form- und Raumgefühl klar erkennen. Die technische Behandlung ist übertrieben sorgfältig; alle Figuren sind beinahe völlig vom Grunde gelöst, Hände, Gewandteile und Haare sind unterarbeitet[124]).

Von einigen kleineren, urkundlich erwähnten Werken läßt sich heute leider keine Spur mehr finden. Das wenig widerstandsfähige Holzmaterial und die Gleichgültigkeit früherer Generationen gegen die gotische Kunst machen es begreiflich, daß von den 14 hölzernen Leuchtern, die Stoß 1485 im Auftrage der Schneiderzunft arbeitete, nichts erhalten ist (Anh. II, S. XVIII, Nr. 22ff). Wir wissen nicht einmal, für welche Kirche die Leuchter bestimmt waren, und ob sich die Innung, die zunächst mit der Ausführung der Arbeit unzufrieden war, nach richterlicher Entscheidung zur endgültigen Übernahme bereit erklärte. Stoß war während dieses Prozesses (1485) in Breslau, vielleicht auf der Suche nach einem Goldschläger zur Vollendung des großen Altars; wenigstens scheint der später genannte Bernhart Opitzer ein Breslauer Kind gewesen zu sein.

Eine kleine Arbeit, die Stoß um 28 Gulden für den Magister Jacob von Valendorff, den Besitzer einer Altarpfründe in der Marienkirche, ausgeführt hat, kennen wir ebenfalls nur aus dem Prozeß, der sich wegen der Bezahlung entspann. Nach dem Wortlaut der Gerichtsentscheidung handelte es sich wohl nur um einige „imagines super tabulam", also um Schnitzfiguren im Gespreng (Anh. II, S. XXII, Nr. 36 f.)[125]). Von größerer Bedeutung war der letzte Auftrag, den die Ratsherren von Krakau vor 1495 an Veit Stoß erteilten, es handelte sich um

einen größeren Schnitzaltar („Toffel"), der vor den Ratsherrnstühlen in der Marienkirche seinen Platz finden sollte und 150 Gulden kostete. Wahrscheinlich befanden sich die Ratsherrnstühle im Chor der Kirche; demnach wäre der Altar unter dem Triumphbogen im Choreingang zu denken[126]). (Anhang II, S. XXIV, Nr. 40).

Die einzigen Holzbildwerke, welche von einem dieser Altäre stammen könnten, sind die Reste einer Gruppe der Anna Selbdritt in der Bernhardinerkirche zu Krakau und ein gleiches, besser erhaltenes Werk im Diözesanmuseum zu Tarnow. Das Krakauer Exemplar[127]), jetzt in der Muttergotteskapelle der Bernhardinerkirche, ist dick mit Goldbronze überschmiert und nur noch in den unteren Teilen zu beurteilen; der Oberkörper der ursprünglich das Kind stillenden Maria ist aus Prüderie im 17. Jahrhundert abgenommen und durch mäßige Schnitzerei ersetzt worden. Dafür läßt die Gruppe in Tarnow[128]), früher in der Kirche zu Olszyna, in ihrer alten Fassung eher ein abschließendes Urteil zu. Sie entspricht bis in die Einzelheiten der Gewandung den alten Teilen der Krakauer Gruppe; Maria in violettem Gewande und goldgefüttertem Mantel reicht dem nackten Kinde die Brust, während die Mutter Anna im goldenen Gewand und blaugefütterten Mantel die Schulter der Tochter berührt und mit der anderen dem Knaben eine Frucht hinhält, die jetzt weggebrochen ist[129]). Das Tarnower Exemplar erinnert an die Art der Gesprengfiguren des Marienaltars; die etwas ausdruckslosen Gesichter und der mattere Schwung des bauschenden Gewandzipfels finden sich in diesen Werkstattarbeiten wieder. Auch die mittlere Tafel des Lusiner Altars kann zum Vergleich herangezogen werden.

Daß eine Skizze von Veit Stoß vorlag, der wohl auch die Arbeit überwachte, läßt sich nach einer später entstandenen Zeichnung vermuten, die sich jetzt in der Budapester Nationalgalerie befindet und von Meder, neuerdings auch von Zoltan Takacs, veröffentlicht ist[130]). In ganz ähnlicher Stellung sitzen sich hier auf hochlehnigen Stühlen, die beiden Frauen gegenüber. Freilich ist Maria gekrönt und blickt starr aus dem Bilde heraus, während sie linkisch das Kind der Großmutter entgegenhält, die mit einer Hand zufaßt und mit der anderen einen Apfel darbietet. Das häßliche, dickbäuchige Kind hockt in ähnlicher Stellung, wie der Christusknabe des Lusiner Altars, auf dem linken Knie der Mutter; rechts schließt eine Gewandstudie an, die wohl nichts mehr mit der Szene zu tun hat. Ein kleines Blättchen mit der freien Variation desselben Themas findet sich ebenfalls in der Budapester Galerie; hier scheint das Kind auf einer Tischkante zu hocken. Die Stellung der Anna, und die unruhig und zitterig umrissene Draperie mit eingerolltem Zipfel erinnert an die oben beschriebenen Werkstattarbeiten. Ein näherer Vergleich mit seinen stecherischen Gepflogenheiten, der Perspektive und der Schattengebung führt auf Veit Stoß selbst hin. Noch in dem späten Entwurf zum Bamberger Altar, (um 1520) im kunsthistorischen Institut der Krakauer Universität findet sich die kapri-

ziöse Konturierung mit den hastig aufgesetzten Faltenaugen und Schattenpartien.

Am Schlusse der Krakauer Periode steht eine Gruppe von Arbeiten in dauerhafterem und spröderem Material, die lange Zeit unterschätzt und für Werkstattarbeiten gehalten wurden, weil man einem Schnitzer eigenhändige Marmorskulpturen nicht zuweisen wollte. Erst ein eingehender Vergleich mit den älteren, oberdeutschen Marmorgräbern, auf die ich oben allgemein hinwies, läßt uns ein richtiges Urteil über den Stil und die Eigenhändigkeit fällen. Die mühsame, zeitraubende Bearbeitung des Materials und seine Polierfähigkeit zwingen eben zu einer flacheren Behandlung und verbieten die unruhige Kleinbrüchigkeit.

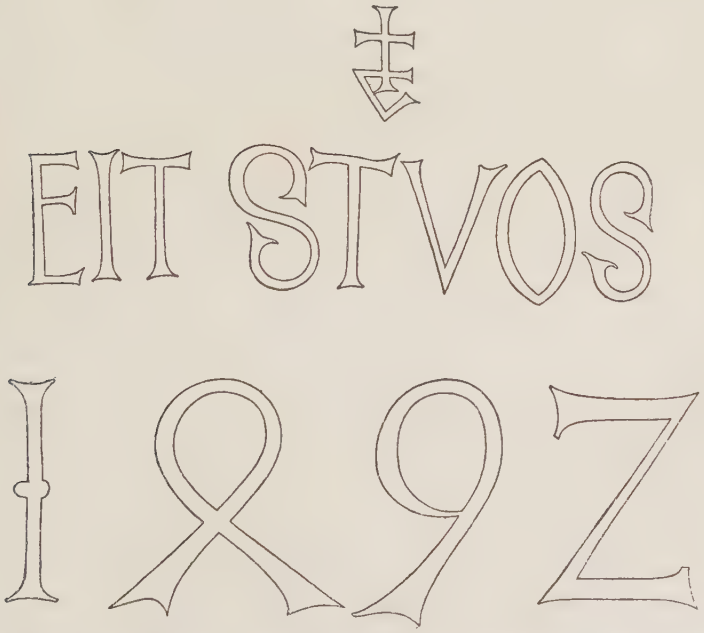
Als König Kasimir Jagiello plötzlich im Jahre 1492 vom Tode ereilt wurde, während er gerade einen neuen Kriegszug plante[131]), übernahm seine Gemahlin Elisabeth von Österreich, die Tochter des Königs Albrecht, die Ehrenpflicht, ihm ein würdiges Grabmal zu errichten. Während noch beim Tode des Königs Wladislaus (gest. 1444) ein ausländischer Marmorbildhauer die reiche Tumba fertigte, bot sich diesmal die Möglichkeit, den in Krakau ansässigen Meister Vitus zu beschäftigen, der sich in Stein und Holz versucht hatte und wohl auch in der Marmorarbeit erfahren war.

In der Heiligkreuzkapelle des Domes auf dem Wawel erhebt sich noch heute die von einem Baldachin überdeckte Tumba des Königs Kasimir[132]). In eine Ecke der Kapelle geschoben, zeigt der Sarkophag 4 reliefierte Felder von hellfleischrotem und gelbrotem Marmor mit gelben und weißen Adern[133]); auf ihm ruht eine Deckplatte aus dunkelfleischrotem Marmor mit zahlreichen, weißen und gelben Einsprengungen. Das Steinmaterial stammt aus Ungarn; der Salzburger Marmor, wie er beim Grabe Wladislaus' auf dem Wawel und des heiligen Adalbert im Dom zu Gnesen verwendet scheint, ist von gleichmäßig weinroter Färbung. Den Hauptschmuck des Grabes bildet die Gestalt des ruhenden Königs; auf einem Kissen ist der hagere Kopf gebettet, den eine Krone mit einem Kranz verschlungener, gotischer Distelblätter umschließt. Den Körper bedeckt der schwere Krönungsmantel fast gänzlich; er wird auf der Brust von einem Pectorale mit der Gestalt einer gebärenden Frau, wohl dem Symbol der Unsterblichkeit, zusammengehalten; Perlen und Edelsteine schmücken seinen Saum. In den Händen hält der Fürst Szepter und Reichsapfel. Zu seinen Füßen stehen Löwen mit gekrönten Spangenhelmen auf den Häuptern; der linke trägt das Reichsschwert und den österreichischen Bindenschild; der polnische Schild mit dem gekrönten Adler wird vom rechten gehalten. Diese Beigaben bringen Leben in die Tumbenplatte; die wirksamen Vertikalen des mächtigen Schwertes und des Szepters stehen in bewußtem Gegensatz zu der bewegten Kopf- und Handhaltung des Königs und zu dem malerisch umgeschlagenen Mantel, dessen Saum die Finger der rechten Hand emporraffen.

Die Anordnung der Wappenhalter mit dem Schwerte und die Haltung der Königsfigur in der ausgeschwungenen Stellung mit dem

schweren, perlengestickten Ornat, Szepter und Reichsapfel zeigen direkte Beziehungen zum Grabmal Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdome, das 1467 von Nicolaus von Leyen begonnen wurde[134]).

Der Kopf des Königs ist mit einer gewissen Härte behandelt; das rote, fleckige Material verlangt schärfere Kontraste in der Bearbeitung, und die Politur läßt alle Details wie tief eingekerbte Furchen erscheinen. Demnach muß ich das Werk, welches die meisten Beschauer wohl am Gipsabguß studierten, gegen den harten Vorwurf des gefühllosen Manierismus verteidigen. Das Original hat durchaus nicht jene maskenhafte Wirkung; sondern zeigt nur die Mittel der Charakterisierung dem Material entsprechend gesteigert. Die vortretenden Backenknochen, die starken, aufgeworfenen Lippen, der verstutzte Schnurrbart und der magere, faltige Greisenhals, die kräftig gebogene Adlernase und das rauhgelassene, grobsträhnige Haar charakterisieren den kriegerischen, harten Fürsten scharf und zutreffend. Störend und unruhig wirken freilich die Flecken im Marmor.



Signatur des Veit Stoß auf der Deckplatte des Grabmals für König Kasimir (verkleinert).

Die Grabplatte ist ein eigenhändiges Werk des Veit Stoß, nicht, wie Bode, Bergau und Sokolowski glaubten, ein Werk des Jörg Huber, zu dem Veit Stoß nur das Modell geliefert hatte[135]). Am Fußende trägt sie neben dem ungarischen Wappen sein Meisterzeichen, in rö-

mischen Kapitalen den Namen „EIT STVOS“ und die Zahl „1492“. Natürlich ist „E“ = „FE“ in synkopierter Form[136]). Stoß nennt sich selbst hier zum ersten Male „Feit“; in den Ratsakten zu Nürnberg und Krakau findet sich diese Namensform nie. In Krakau heißt er stets „Vitus“ oder „Veit“. (Ptaśnik, S. 162 Nr. 36). Die Namensform Vit oder Fit, von der Graboswki und andere Gebrauch machen, ist apokryph und durch fehlerhafte Lesart der Dokumente zu erklären.

Auf den Tumbenreliefs finden sich je zwei klagende Männer in der Landestracht und in Hof- oder Gelehrten-Kleidung mit dem Wappen von Polen (am Fußende), Littauen, Dobrzyn und Kujawien[137]) unter Baldachinen von wurmartig verschlungenen, spätgotischen Fialenendungen und Krabben. Der Gedanke, die Figuren der Wappenhalter als trauernde Landeskinder zu gestalten, ist mit voller Absicht vom Marmorgrabe Wladislaus Jagiellos, dem Bruder des letztverstorbenen Königs, übernommen[138]); denn dessen Grab stand als Pendant zu unserer Tumba in der gegenüberliegenden Ecke der Kreuzkapelle und wurde erst in letzter Zeit bei einer Restauration der Kirche ins Schiff übertragen. Die Typen des Bischofs, des Edelmannes und des schnurrbärtigen Kriegers mit geöffnetem Munde und gerungenen Händen sind von Stoß ähnlich, aber eindringlicher und realistischer durchgebildet. Entsprechend den Predellenfiguren vom Marienaltar herrscht lebhafte, übermäßig gespreizte Bewegung, die in dem flachen Relief noch gezwungener wirkt.

In der Durchführung macht sich eine ähnliche Vereinfachung und Glätte geltend, wie bei der Königsgestalt; auf Details ist hier sehr zum Vorteil des Gesamteindruckes Verzicht geleistet; dabei ist das Maß der Figuren in dem engen Rahmen so sehr gesteigert, daß man den Eindruck der Fülle und expansiven Kraft gewinnt. Der kontrastarme, rote Marmor zeigt auch hier nicht so sehr eine harte, schnitzerartige Manier, wie der weiße Gipsabguß. Stoß hat die Köpfe und die einzelnen Glieder erstaunlich plastisch herausgearbeitet, trotz aller Schwierigkeiten in der Materialbehandlung. Dagegen zeigen die Baldachine eine gewisse Plumpheit; mit den hölzernen Schmuckgliedern des Marienaltars sind sie nicht zu vergleichen. Die Ausführung ist nicht überall dieselbe: die beiden Reliefs am Fußende sind am tüchtigsten durchgeführt und passen auch im Material zusammen; die beiden anderen Felder zeigen größere Härten und sind vermutlich unter Mitwirkung des Jörg Huber entstanden.

Sicherlich hat Veit Stoß das Grabmal nicht im Jahre 1492 begonnen und vollendet; wahrscheinlich wurde zuerst an der Grabplatte gearbeitet, wie wir das schon bei der Errichtung des Wiener Grabes für Kaiser Friedrich finden. Es ist bei der langen Dauer der Arbeiten an verwandten Marmorgräbern wahrscheinlich, daß dann der Baldachin erst im Jahre 1494 hinzugefügt worden ist, nachdem Jörg Huber von Passau nach Krakau übergesiedelt war. Am Schildrand des Königs Saul(?) vom Kapitäl des dritten Pfeilers findet sich nämlich die Inschrift „*IOBEG·HYEbE B·VON·IV*“; nach dem Krakauer Bürger-

büchern wurde Jörg Huber im Jahre 1494 als Neubürger aufgenommen[139]); es ist eine unbegründete Hypothese Dauns u. A., ihn schon vor dieser Zeit in Krakau in der Werkstatt des Veit Stoß arbeiten zu lassen. Wie wir sehen werden, ist seine Hand viel zu charakteristisch, als daß sie sich dem Stoßischen Einfluß gänzlich unterordnen könnte.

Die Baldachinpfeiler überschneiden ganz willkürlich die Tumbenreliefs der Langseite. Auf acht schlanken Pfeilerbündeln mit reich verkröpften Basen ruhen acht figürlich verzierte Kapitäle von reinem, gelbroten Marmor, während die Säulenschäfte dunkelfleischroten, ungarischen Marmor mit weißen und gelblichen Adern zeigen. Die Decke des Baldachins wird durch drei reiche Netzgewölbe gebildet; auf den Schauseiten ist ein reich verkröpfter Fries von spätgotischen Kielbogen vorgeblendet, der sich an den Ecken hart und unverbunden totläuft. Die Bekrönung dieser Kielbogen bildet heute eine Reihe von Kreuzblumen, die aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts als Ersatz für verloren gegangene, rot gefärbte Holzfiguren aufgesetzt worden sind[140]). Diese Statuetten lagen, wie Muczkowski nach einem Kircheninventar von 1670—82 berichtet, schon damals zerbrochen am Boden[141]). Das Überwuchern aller architektonischen Teile mit figürlicher Dekoration entspricht bereits den Neigungen der deutschen, und speziell der Nürnberger Renaissance; wie an Peter Vischers Sebaldusgrabe kleine Prophetenfiguren die Pfeiler bekrönen, so bildeten Heiligenbilder, nicht wie Daun glaubt, fratzenhafte, barbarische Masken den Abschluß des Baldachines. Es ist nicht recht verständlich, warum man diese Schmuckglieder nicht in Marmor, sondern in Holz bestellte; vielleicht fürchtete Stoß durch Steinfigürchen den architektonisch mangelhaft gefestigten Baldachin zu schwer zu belasten.

Die acht Kapitäle zeigen in ihren Kehlungen figürliche Darstellungen; auf der Nordseite finden sich Stoffe aus dem Alten, auf der Südseite aus dem Neuen Testament. Beginnen wir auf der Schauseite am Fußende des Sarkophages[142])! — Zunächst finden sich die Erschaffung der Welt, die Auflegung der Kreuzeslast auf Christus und der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan an einem Kapitäl vereinigt. Das zweite führt drei schwebende Engel in liturgischen Gewändern in fliegender und sitzender Stellung; — Simsons Kampf mit dem Löwen, David mit seiner Harfe und ein gewappneter Krieger (Saul?) in Helm und Rüstung, das Beil in der Hand und auf einen Schild (mit der Signatur Hubers am Rande) gestützt, füllen das dritte Kapitäl. Das Eckkapitäl ist nur auf einer Seite bearbeitet; es zeigt Noah, dem Gottvater erscheint, den trunkenen Noah mit seinen Söhnen und eine Weinranke mit einer Traube und einem Ziegenbock. Am ersten Kapitäl der Süd- (Wand)seite zu Häupten des Sarkophages treffen wir den schlafenden Joseph, dem ein Engel im Traum erscheint[143]), mit dem Befehl, um Maria zu freien. Darauf folgt am zweiten Kapitäl die Darstellung des Wunders der Verkündigung und Empfängnis. Der knieenden Maria steht der Engel

mit dem Spruchband gegenüber, das die Worte der Begrüßung: „AVE MARIA GRATIA PLENA“ zeigt; daneben deutet der Prophet Jesajas auf ein Band mit der Aufschrift: „ECCE·VIRGO·CONCIPIET“. Die Geburt Christi[144]) und die Beweinung des Herrn mit einer klagenden Magdalena und dem trauernden Johannes füllen das dritte Kapitäl, während das Eckkapitäl Christus als Weltenrichter neben Maria auf dem Regenbogen thronend zeigt; rechts knien die Seligen, links die Verdammten, welche der Teufel zum Teil schon in den Höllenrachen fortzerrt. Ich glaube der Darstellungsreihe liegt ein bestimmtes, theologisches Programm zu Grunde. Die beiden ersten Kapitäle enthalten die himmlische Verheißung der Erlösung der Welt durch Gottes Sohn und den Beistand der Engel im Kampfe gegen das Böse. Dann folgen auf zwei Kapitälen alttestamentarische Sünder, die König Kasimirs Vorliebe für den Krieg (Saul und Simson), die Frauen (David) und den Wein (Noah) geteilt haben; also allegorische Darstellungen der sündigen Welt. Die Südseite bringt die Vollendung des Erlösungswerkes durch Geburt und Tod Christi und die Darstellung des göttlichen Gerichtes. Es ist wohl ein gelehrter Beirat, der Sekretär des Königs Filippo Buonaccorsi (Callimachus) aus S. Gimignano bei Florenz oder der Stadtschreiber und spätere Erzpriester der Marienkirche Johann Heideke, bei der Abfassung dieses Programms beteiligt gewesen.

Die Idee der Kapitälverzierung durch figürliche Szenen entstammt der gleichzeitigen, niederländischen Kunst. An den Pfeilern des nördlichen Seitenschiffes der Laurentiuskirche zu Rotterdam[145]) findet sich eine Reihe von religiösen und allegorischen Szenen an den Säulenkapitälen, darunter ebenfalls Noah mit seinen drei Söhnen, ein Bock mit einem Weinstock und der Kampf Simsons mit dem Löwen. Stoß scheint hier, wie in einigen anderen Fällen direkt auf niederländischen Vorbildern zu fußen oder doch durch einen Künstler, der Träger des niederländischen Einflusses in Deutschland war, mit diesen Typen bekannt geworden zu sein. Denn trotzdem die Signatur Hubers bezeugt, daß die Ausführung der Kapitäle und des ganzen Baldachins nicht von Stoß persönlich herrührt, glaube ich den Gesamtentwurf, die Gruppierung und die Bewegung der Figuren auf seine Hand zurückführen zu müssen; die Geburt Christi, die Verkündigung erinnern an seine Typen, und die Stellungen der Söhne Noahs oder der Engel in ihrer eckigen Gespreiztheit entsprechen völlig den Tumbenreliefs oder den Predellenfigürchen. Dabei findet sich aber ein ganz freier, derber und unbefangener Zug, für den nur Huber persönlich verantwortlich sein kann. Die untersetzten Figuren haben auffallend runde Köpfe, einen runden Hals, kurze Extremitäten und große Hände und Füße. Charakteristisch ist auch der Madonnenkopf auf der Geburt Christi mit der übermäßig hohen Stirn und dem herben Ausdruck, endlich noch der Christuskörper der Beweinung in seiner auffälligen Plumpheit mit der breiten Brust und dem kurzen Halse. Der Gewandstil ist sichtlich von Stoß

beeinflußt, zeigt aber eine Neigung zu eckigen Graten und facettenartigen Brechungen. Das Material der Kapitäle ist von den übrigen Teilen des Sarkophages sehr verschieden und erinnert an den Salzburger Marmor, wie er in Passau verarbeitet wurde.

Die architektonischen Teile, namentlich die Baldachine, haben merkwürdig fleischige Rippen, die sich in ganz phantastischen Flammen- und Bogenlinien um einander winden. Sie stehen in einem gewissen Gegensatz zu den überzierlichen Architekturteilen der Augsburger und Ulmer Spätgotik oder der Kunst des Adam Kraft. Dafür findet sich damals in der Niederlande und in der Passauer und Wiener Gegend diese massigere Behandlung und das Aufgeben aller vertikalen Neigungen häufiger, — ein Anzeichen der vordringenden, italienischen Kunst. Ein frühes, oberdeutsches Beispiel ist etwa der breite Baldachin des Stiftungsreliefs am Mariazeller Hofe zu Wien vom Jahre 1482[146]). Diese Formen leiten zu den naturalistischen Bildungen hinüber, welche alsbald die Funktionen des Vorhanges oder der Guirlande aus der romanischen Kunst übernehmen.

Wahrscheinlich kam Stoß im Jahre 1493 durch den Kardinal Friedrich, den Erzbischof von Gnesen, zu dem ehrenvollen Auftrag, die marmorne Grabplatte für seinen Vorgänger, den Erzbischof Sbigneus Olesnicki für den Gnesener Dom zu schaffen[147]). Auch in diesem Falle ist roter, ungarischer Marmor mit weißen Adern und gelblichen Einsprengungen verwendet. Ursprünglich in der Marienkapelle des Gnesener Domes aufgestellt[148]), wurde die Platte später, nach der Restauration des Domes im Jahre 1613, in die Mauer des südlichen Seitenschiffes, gegenüber der Kapelle des Erzbischofes Dzierzgowski, eingelassen. Noch heute findet sie sich an dieser Stelle, auf der Längsseite liegend und schräg an die Mauer gelehnt; eine Aufstellung, wie sie sich ganz ähnlich in Passau am Grabe des Paul von Polhaym in der Kreuzwegkapelle des Domes und an anderen Orten zeiget; auch in Polen, z. B. im Krakauer Dom wird diese Aufstellung häufig bei Grabplatten, namentlich im 16. Jahrhundert, verwendet.

Mit dem Grabe König Kasimirs läßt sich dieses Flachrelief natürlich nicht vergleichen. Es schließt sich der in der Donaugegend und in Bayern üblichen Form der Bischofsgrabplatten an, übertrifft aber diese Werke an Umfang und durch die kontrapostisch bewegte Stellung der Hauptfigur. Der Erzbischof ist bekleidet mit einer weiten, faltenreichen Kasula, deren Säume ebenso wie die der Dalmatika reich mit Rankenornamenten verziert sind. Er trägt das Pallium und die erzbischöfliche Stola. Die Rechte preßt ein Buch gegen den Leib; die Linke führt als Abzeichen des Metropoliten den Kreuzstab, der frei vom Körper abgegeben ist. Hinter dem Bischof halten zwei Engel einen Vorhang, ein ebenfalls in der Salzburger und Passauer Gegend beliebtes Motiv[149]); über

seinem Haupte findet sich ein Baldachin in Form eines Kleeblattbogens, dessen Rahmen durch Maßwerk gebildet ist, während die Zwickel naturalistisches Astwerk mit langen, lappigen Distelblättern füllt. Einige Vögel wiegen sich auf den verschlungenen Zweigen. Am Rande läuft die nach innen gestellte Umschrift rings um die Tafel. Es ist nicht schwer, in Passau, Salzburg, oder Augsburg verwandte Bischofsgräber zu finden; ich nenne die Grabplatten des Weihbischofs Albert in der Kreuzwegkapelle des Passauer Domes oder des Bischofs Johann von Werdenberg in der Augustinuskapelle des Domes zu Augsburg als bezeichnende Beispiele. Freilich die, bei aller durch das Kostüm bedingten Geschlossenheit, bewegte Stellung, der frei abgegebene Arm mit dem Stabkreuz, das Fließende in dem Falle des Gewandes oder des Vorhanges und die individuelle Behandlung des vollen Gesichtes lassen die künstlerische Überlegenheit des Veit Stoß über alle oberdeutschen Meister erkennen. Auch hier ist die Beihülfe des Jörg Huber wahrscheinlich, der wohl noch vor der Beendigung des Werkes in Krakau eintraf. Vielleicht ist ihm die Anregung zu naturalistischer Gestaltung des Blattwerks im Baldachin zu verdanken, und die Köpfchen der Engelknaben erinnern an die Züge der Engel oder der Söhne Noahs von den Baldachinkapitälen; auch die Buchstabenformen, z. B. das „E", finden sich gerade in den Inschriften am Baldachin wieder.

Die Aufträge für Marmorgräber scheinen sich damals gehäuft zu haben, und Stoß hatte wohl, wie wir aus einer urkundlichen Notiz ersehen, nicht allzu große Freude an der mühsamen Arbeit in dem spröden Material. Kurz vor seiner Übersiedelung nach Nürnberg, am 10. Januar 1496 muß er nämlich geloben, dem Krakauer Bürger Friedrich Schilling Schadenersatz zu leisten, da dieser sich verpflichtet hatte, durch Veit Stoß dem Bischof Creslaus Kurozwencki von Kujavien einen ebensoguten Grabstein zu liefern, als Stoß vorher für Włocławek gearbeitet hatte (Anh. II, S. XXIV, Nr. 41). Nach diesem Bischofssitze hatte Stoß vor kurzem das Marmorgrabmal des Bischofs Peter Bnina — gest. 1493 — gesandt.

Dieser gerichtliche Vergleich sichert demnach erstens die eigenhändige Beteiligung des Veit Stoß an dem Marmorgrabe in Włocławek; dann beweist er auch, daß Stoß als Marmorplastiker besondereu Ruf hatte, und man sich nicht völlig auf Jörg Huber verließ. Entweder war Huber damals schon nicht mehr in Krakau tätig oder er galt eben nur als abhängige Kraft. Sollte tatsächlich das Grabmal des Königs Johann Albert, das wir nachher besprechen werden, von Huber sein, so müßte er allerdings nur unter den Augen des Veit Stoß erträglich gearbeitet haben und später zum Handwerker herabgesunken sein. Wahrscheinlich war er aber schon längst wieder in Passau tätig, wo wir zu Beginn des neuen Jahrhunderts einen Bildschnitzer Huber finden, der die Sippendarstellung im Feldkircher Altar u. a. fertigte[150]). Seine gedrungenen Typen erinnern tatsächlich an die Krakauer Kapitäle.

In der Kathedrale zu Włocławek, heute an der Bahnlinie von

Alexandrowo nach Warschau, findet sich die Marmortumba des Bischofs Peter von Bnina, des Freundes des Callimachus[151]). Die Stirnwand nimmt eine sechszeilige Inschrift ein, die von zwei Chorknaben in Dalmatika mit Kappen auf dem Haupte gehalten wird. Hier ist, sicher durch den Einfluß des Callimachus, eine deutliche Beziehung zu der Form italienischer Quattrocento-Sarcophage fühlbar; als Beispiel sei auf die Tumba des Kardinals Branda (gest. 1443) in der Kollegiatkirche zu Castiglione d'Olona hingewiesen. Die Seitenwände der Tumba des Peter von Bnina zeigen die Wappen Lodzia und Leszcyc. Auf der Deckplatte von rotem Marmor ist der Tote in der Tracht und Haltung des Gnesener Erzbischofs dargestellt; freilich ist der Umfang der Tafel kleiner, der Anschluß an die etwas gepreßten, oberdeutschen Grabplatten scheint noch enger. Leider kann ich in diesem Falle über Hubers Mitwirkung kein Urteil fällen, da ich das Werk nicht im Original kenne.

Uns bleibt nach diesem Überblicke über die sicheren Krakauer Werke noch die Pflicht aus dem ziemlich reichen Urkundenmaterial der Krakauer Archive die Notizen zu sammeln, die etwas von dem Privatleben und von den Beziehungen des Veit Stoß zur Obrigkeit und zu seinen Mitbürgern verraten. In den ersten sechs Jahren des Krakauer Aufenthaltes war seine Vermögenslage wohl nicht besonders günstig, wenigstens finden sich Klagen des Martin von Stradom (1481) um 12 Gulden (Anh. II, S. XVI f. Nr. 13), des Beckenschlägers Stanislaus aus der Krakauer Vorstadt Kazimiria um einen Gulden (1483), (Anh. II, S. XVII. Nr. 16) und eines gewissen Valentin um 10 Gulden für Kalk und Ziegeln (1483 Anh. II, S. XVII. Nr. 17). Dieses Baumaterial brauchte Stoß vermutlich, um, der Erlaubnis des Rates gemäß, sein Haus durch drei Strebepfeiler zu stützen; dafür mußte er damals erhöhte Stadtsteuern zahlen (Anh. II, S. XVII. Nr. 14 vom 3. Oktober 1483). Seit dem Jahre 1484 finden wir Stoß wiederholt unter den Ältesten der Handwerkerzunft, der Maler und Tischler; die Ratsbücher nennen ihn im Jahre 1484, 1489, 1491 und 1495 unter den „Seniores mechanicorum"[152]). Das gleiche Jahr 1481 brachte Stoß die Befreiung von allen städtischen Abgaben zum Lohn für seine Arbeit am Marienaltar (Anh. II, S. XVII f. Nr. 21). Später hören wir von längeren Reisen nach Breslau (1485) (Anh. II, S. XVIII. Nr. 24) und Nürnberg (1486—88) (Anh. II, S. XXI. Nr. 31). Damals scheint Stoß bereits in guter Vermögenslage gelebt zu haben; wir treffen nur einmal noch eine geringfügige Klage auf Bezahlung einer Rechnung von 3 Gulden „minus octo (sc. grossos)" an den Maler Nikolaus, einem in den Urkunden viel genannten Krakauer Maler, von dessen Werken wir leider gar nichts wissen. (1486 Anh. II, S. XXI. Nr. 32[153]). Persönlich wird Stoß in einem Ratsverlaß gegen einen händelsüchtigen Malergesellen Peter Kuncza von Briske „umb willen seiner demut" gelobt (1. Juli 1486, s. Anh. II, S. XX f. Nr. 30) und im Jahre 1490 zum Schiedsrichter zusammen mit dem Goldschmied Mathias Stoß, dem Tischler Laslo und dem Riemer Mathias ernannt, um einen Streit zwischen einen Stein-

metzen Jost Beme und einem Tüncher Andreas Steger zu schlichten. (Anh. II S. XXI f. Nr. 34). Es ist nicht uninteressant, wenn wir Stoß hier und in einem Prozeß zwischen dem Steinmetzen Johannes Blatphusz und Otta als Schiedsrichter und Vertrauensmann treffen. (Am 31. Dezember 1488 und am 11. April 1489; Ptaśnik a. a. O. Nr. 26 u. 18. Neben Stoß treten in diesem Streit der Tischler Laslo und der Seidensticker (zeidinhaffter) Nicolaus als Zeugen auf.) Hatte sich doch die Stadt ausdrücklich ausbedungen, daß er in Bauangelegenheiten seinen sachverständigen Rat nicht versagen solle. Freilich handelt es sich im letztgenanntem Handel um keine städtische Angelegenheit, sondern um den Bau der Sakristei auf dem Wawel im Auftrage des Bischofs. Leider findet sich nirgends eine bestimmte Nachricht über Veits persönliche Beteiligung an einem Bauwerk. Wenn Kopéra ihm einen Anteil am Bau der kleinen Kapelle neben der Barbarakirche[154]) und der Jagellonischen Bibliothek zuschreibt, so ist das reine Vermutung. Gerade die plastischen Details an diesen beiden Bauten haben nichts mit Veit Stoß zu tun und sind sehr mäßig ausgeführt.

Einmal läßt Stoß (im Jahre 1494) einen gewissen Valentin Socha, dessen Habe bei einem Kaufmann Andreas am Platz des heiligen Nicolaus lag, wegen einer Forderung von 30 Gulden pfänden. (Anh. II, S. XXII f. Nr. 38); damit sind alle urkundlichen Quellen erschöpft. Denn ein gewisser „Dominus Stosch", der 1491 eine Vollmacht erteilt, ist sicher nicht mit „Vitus Schnitzer" indentisch. Von der Familie, von den Söhnen hören wir noch nichts. — Gegen Ende des Monats Januar oder Anfang Februar, im Jahre 1496, wird Stoß wieder Nürnberger Bürger (Anh. II S. XXIII. Nr. 42); mit diesem Termin beginnt ein neuer Abschnitt seines Lebens und seiner Kunst.

3. Abteilung.

Der plastische Stil des Veit Stoß und seine Herkunft.

Der überquellende Reichtum des großen Marienaltars hat die kunstgeschichtliche Forschung bisher nur zu einer Beschreibung und Kritik des berauschenden, äußeren Eindrucks, der malerischen und dekorativen Elemente der Komposition veranlaßt. Und in diesen Begriffen ist ja auch die Sonderstellung dieses Werkes in der Geschichte der deutschen Plastik, ist das Neue und Ungewöhnliche in der Kunst des Veit Stoß beschlossen. Dabei hat man ganz vergessen, daß eine eigentliche Weiterentwicklung dieser malerischen und ornamentalen Probleme an späteren Werken nicht zu verfolgen ist, sondern plastische und räumliche Wirkungen angestrebt werden. Auch Veit Stoß will sich den Forderungen einer realistischen Darstellungsweise fügen. Jene rauschenden Säume und flatternden Zipfel, die allgemein für das Charakteristische seines Stiles gehalten werden, finden sich in der Zeit nach Vollendung des Marienaltares weit häufiger an den Werken seiner Schüler und Nachahmer.

Schon unsere Kritik des Marienaltars erwies in den Reliefs der Innen- und Außenflügel das Fortschreiten zur Raumeinheit und zur räumlichen Vertiefung in den späteren Teilen. Und eine Betrachtung der in die Architektur eingeschobenen Figuren und im Gespreng führt zur Entdeckung plastischer Stellungen und Bewegungen, von Drehungen und Überschneidungen, wie wir sie schließlich auch hinter dem Ornament der Gewandung in der Mittelgruppe und in den Reliefs finden; der straffe, architektonische Rahmen, in den diese Einzelfiguren eingeschlossen sind, zwingt zur Betonung der Rundung des Körpers und zur Vereinfachung des Gewandes. Es fehlt natürlich auch hier nicht an malerischen Zügen, wie in dem frühen Ölbergrelief oder in den Kupferstichen. Sicherlich gewinnt aber der Körper allmählich mehr an Bedeutung; seine Bewegungen werden freier und sicherer und drängen die rein dekorativen Effekte zurück. In den Marmorgräbern bekommt er Fülle und Schwere: die Gewandung umschließt in strafferer Form die Rundung der Glieder; Köpfe und Hände werden fleischiger. Von dem frühen, sehnigen Steinkruzifixus in der Marienkirche führt die Entwicklung zu dem Holzkruzifixe über dem Triumphbogen dieser Kirche und endlich zu den volleren Typen der Marmorreliefs am Jagellonengrabe und der prächtigen Gnesener Grabplatte.

Die Wurzel dieses plastischen Stiles zeigt sich im allgemeinsten Sinne in den letzten, gotischen Steinbildwerken der Lorenzer Kirche in Nürnberg, den Aposteln an den Chorpfeilern mit ihren rhythmisch ausgeschwungenen Stellungen, dem fließenden Zug der dünnen Gewandung, der lebhaften Bewegung in allen Gliedern. Diese Anlehnung an die ältere, monumentale Kunst bringt eine gewisse Lebendigkeit in alle Körper, der den rein naturalistischen Bildwerken in Burgund und am

Oberrhein abgeht. Ebenso glaube ich das gesteigerte Streben nach Ausdruck auf die ältere, gotische Tradition zurückführen zu dürfen. Es sind dieselben Züge, die Hermann Voß in der Nürnberger Malerei, in den Tafeln eines Pleydenwurff u. a. entdeckt und als Produkt einer städtisch verfeinerten Augenkultur rühmt; tatsächlich gründen sie sich auf die alte, kirchliche Tradition der Nürnberger Kunst: alle vom Westen her einstürmenden, realistischen Neuerungen werden zunächst von der religiösen Kunst geprüft und übernommen. Die Äußerungen häuslicher Kunstpflege sind noch selten; der nüchterne Wirklichkeitssinn, die Sinnlichkeit schlechthin sind noch nicht die allmächtigen Richter über jedes Kunstwerk. Ein tiefes, inneres Empfinden zeitigt dafür ein Streben nach Ausdruck, nach Betonen des Affekts und der Bewegung, wie es gerade für Veit Stoß charakteristisch bleibt.

Das erste Meisterwerk dieser Richtung ist der Schlüsselfelder Christoph an der Läuttüre von St. Sebald. Das schwere Schreiten des hageren und sehnigen Greises, der sich mühsam auf den Baumstamm stützt, das lastende Sitzen des Christusknaben war nirgends so eindringlich geschildert worden. Und bis ins Einzelne ist nun die Oberhaut mit allen Adern und Runzeln, ist das faltige, vergrämte Gesicht durchgearbeitet. Ein anmutiges Gegenstück, das dem Meister des Christoph außerordentlich nahe steht, die sog. „Schöne Maria" im Chor von St. Sebald verrät ebenfalls die Neigung, durch Betonung der mütterlichen Anmut und Freude, durch liebevolle Durchbildung des Kindes den Beschauer zu fesseln. Die deutsche Kunst ihres Jahrhunderts hat nur wenige Schöpfungen von so hohem Werte aufzuweisen.

Freilich mit Stoß können alle diese Werke nicht mehr wetteifern; die Trauer und ergebene Verehrung der Apostel des Marienaltars, die jubelnde Freude des Engelchores über ihnen, das tiefe Leiden des Gekreuzigten in der Marienkirche waren bisher nie so lebhaft empfunden und dargestellt worden. Wie hoheitsvoll erscheinen die Träger der weltlichen und geistlichen Gewalt auf seinen Grabdenkmälern!

Einem anderen Zug der Stoßischen Kunst, der Häufung aller Falten- und Ziermotive in der Gewandung, hat der Meister des Schlüsselfelder Christoph ebenfalls vorgearbeitet. Daß dieser Reichtum zu barocken Bildungen führt und eine gewisse Schwerfälligkeit verschuldet, sei nicht verschwiegen. Deshalb sucht die spätere Generation — wir können das namentlich am Nördlinger Georgsalter, dem Meisterwerk Simon Lainbergers, erkennen — größere Leichtigkeit und Zierlichkeit zu erreichen. Gewiß hat schon der Schlüsselfelder Meister nicht nur auf Grund einer Nürnberger Lokaltradition, sondern in enger Beziehung zu fortgeschrittenen Meistern aus Burgund und dem Rheingebiet die neuen Probleme des Ausdrucks und der Bewegung gelöst. Für Simon Lainberger, dessen Leben und Werke ich an anderer Stelle ausführlicher besprechen werde, kennen wir sogar das bestimmende Vorbild, den Straßburger Bildhauer Niclaus von Leyen.

Durch Lainberger wird zugleich die Technik der Holzbearbeitung, die

Zierlichkeit in der Behandlung aller Einzelheiten enorm ausgebildet und gesteigert.

Von hier führt ein gerader Weg zum Stil der frühen Werke von Veit Stoß hinüber. Ein Vergleich der Typen vom Marienaltare mit den Werken Lainbergers ergibt mannigfache Beziehungen. Die breiten Gesichter, die tiefliegenden Augen, die scharfe Nasenfalte in den Wangen, der kleine Mund sind beinahe analog gebildet. Bei Lainbergers klagendem Johannes vom Nördlinger Hochaltar und dem Johannes vom Krakauer Altar finden sich die gleichen Mittel der Charakteristik in den Köpfen. Nur lehnt sich Lainberger noch mehr an die altertümlichen, etwas befangenen Gepflogenheiten der älteren, burgundischen und oberdeutschen Plastik an; Veit Stoß hat das Ausziehen der Haare in regelmäßige Lockenspiralen gewöhnlich zugunsten einer naturalistischen Haarbehandlung aufgegeben, wie sie sich übrigens schon beim Johannes Baptista Lainbergers in der Nürnberger Johanneskirche findet. Außerdem zeigt Lainberger noch eine gewisse Eckigkeit in der Formbehandlung, während Stoß nach plastischer Rundung und nach weicher Durchbildung von Haut und Muskeln strebt.

Auch in den Stellungen finden sich Ähnlichkeiten: Der lesende Petrus vom Marienaltar hält sein Buch ebenso unsicher mit dem ganzen Unterarm, wie der Johannes Baptista in Nürnberg sein Attribut. Wie der Mantel des Nördlinger Johannes zum Trocknen der Tränen emporgerafft ist, so läßt Stoß gelegentlich einen Ratsherrn sich gegen den Geruch des Grabes des wiedererweckten Lazarus schützen (B. 1); oder die heilige Genovefa von Paris (P. 10) muß sich einmal in der Haltung und Lage nach der Magdalena aus Nördlingen richten. Der auferstandene Christus auf dem Relief am Innenflügel des Marienaltars ist eine Weiterbildung des triumphierenden Erlösers auf dem Sebalder Petersaltar in Nürnberg; freilich hat die Einführung einer jäh verkürzten Schrittbewegung dem Stoßischen Relief in der Wirkung geschadet.

Gemeinsam ist eine Vorliebe für geraffte, reich drapierte Mäntel bei beiden Künstlern; diese schweren Brokatgewänder stauen sich in reichen Falten am Boden; sie wurzeln gleichsam auf der Basis, und führen dann in gewundenen, lang ausgezogenen Faltenrücken wie Schlinggewächse an der Gestalt empor; gerade am Nördlinger Altar finden sich Draperien, die an den künstlich gelegten Mantel der Kupferstich-Madonna von Veit Stoß (B. 3) erinnern. Sogar die Handstellung dieser Maria mit den kokett abgespreizten Fingern treffen wir bei der Nördlinger Magdalena wieder. Auch das Gesichtchen der von Christus gen Himmel geführten Maria im Krakauer Altar hat mit den weichen Frauentypen Lainbergers, mit ihren kleinen, leicht vorgeschobenen Lippen, der geraden schmalen Nase und den sinnlichen Augen Beziehungen. Diese Vergleichspunkte lassen sich an den Figuren des Krakauer Altarrahmens mit dem gleichen Resultate durchprüfen; natürlich finden sich in diesen kleineren Statuen noch häufiger Erinnerungen an die mäßig großen Rundfiguren Lainbergers. — Eine besondere Eigentümlichkeit

der Kunsttechnik beider Meister ist das tiefe Aushöhlen und Unterschneiden der Faltenmotive in der Holzplastik; es gibt keine Masse, keinen Teil der Draperie, der nicht durchbrochen und aufgelöst wird.

Es ist schließlich glaubhaft, daß auch Lainberger, trotzdem er sicher der ältere war und zunächst Veit Stoß entscheidende Anregungen geben konnte, später von der Kunst des Veit Stoß beeinflußt wurde. Vielleicht sind die Maria von 1482 im germanischen Museum und der nach einem Kupferstich des Meisters E. S. gefertigte Erzengel Michael in der Lorenzerkirche, die wir oben besprachen, Zeugen dieser Entwicklung. Beide haben jene dünnere, fließendere Gewandbehandlung, die Stoß schon nach Krakau mitbringt; der Erzengel stürmt in flatterndem Mantel daher, und die Köpfe sind weicher durchgeführt. Übrigens verwendet Stoß eine recht ähnliche Engelsfigur in dem Relief der Höllenfahrt Christi auf der Außenseite des Marienaltars; auch die Engel des Mittelschreins haben diese rundlichen Kindergesichter. Dann ist der Gegensatz zwischen einer lebhaft bewegten und einer durch herabfließendes Gewand abgeschlossenen Körperhälfte, wie er sich am Lorenzer Erzengel findet, gerade bei Stoß beliebt. (Vgl. B. 3 und P. 10).

Endlich ist die Form der Konsole auf dem Postament des Engels bemerkenswert. Sie erscheint als eine Durchdringung dreier, übereck gestellter Konsolplatten von achteckigem Format und nach oben hin zunehmender Größe. Die Diagonale der unteren Platte wird der doppelten Höhe der nächstfolgenden angeglichen. Jede dieser Konsolplatten besteht aus Platte und schräger Kehlung, die natürlich nur an den Ecken zutage tritt. Beide werden durch einen Rundstab, der sich an den Ecken verkröpft, geschieden. Komplizierte Formen dieser Art verwendet Stoß mit Vorliebe unter den Kapitälen der Dienste im Schrein des Marienaltars oder den Konsolen der Pfeiler an den Seiten der Predella. Freilich wäre dieses Argument wenig stichhaltig, wenn wir gotische Architekturteile vom Ende des Jahrhunderts in ihrer barocken Wildheit zum Vergleiche heranzögen; in den siebziger Jahren aber sind derartige Beispiele noch selten.

Von Flachschnitzereien Lainbergers wissen wir nichts. Überhaupt zeigt die Nürnberger Reliefplastik nur spärliches Vergleichsmaterial. Neben dem Madonnenrelief aus der Kirche zu Katzwang, das noch etwas befangen und altertümlich wirkt, kann ich kein frühes Beispiel des realistischen Stils und hartbrüchigen Faltwurfs in Nürnberg finden. —

Dafür weisen die beiden, vortrefflichen Kruzifixe, — Lainbergers in der Nördlinger Stadtkirche und des Veit Stoß über dem Kreuzaltar der Krakauer Marienkirche, — auf ein berühmtes Vorbild hin, auf das Badener Kruzifix des Nicolaus von Leyen, vom Jahre 1467[155]). Überraschend sind namentlich die engen Beziehungen zu Lainbergers Kunst; der Nördlinger Gekreuzigte ist in allen Teilungen, im Umriß und im Gefüge des nackten Körpers, — besonders in der charakteristischen Dreiteilung der Partie von der Achselhöhle bis zur Hüfte, — in der straffen Haltung der Beine, der technischen Behandlung der Haare,

sogar in der Führung des wehenden Schurzes dem Badener Werke völlig gleich. Man könnte versucht sein, einem Künstler beide Werke zuzuschreiben. Aber im Nördlinger Kruzifixus steckt nicht die herbe Kraft und Eindringlichkeit des großen Vorbildes, sondern eine gewisse Glätte und Starrheit. Lainberger liebt nicht das sorgsame Studium der Anatomie wie Stoß, sondern bevorzugt eine tote, äußerliche Schönheit und Zierlichkeit in der Behandlung.

Dagegen übernimmt das Krakauer Werk des Veit Stoß jene niederländische Herbheit und Ausführlichkeit in freierem, aber tieferem Sinne vom Badener Kruzifixe; bei genauerem Vergleich finden sich die straffe Beinstellung, die Gürtung, und das streifige Flattern des Schurzes wieder. Sorgfältig vertreibt Stoß den letzten Rest von Flachheit und Schwere durch scharfe Betonung der Rundung der Glieder und durch erneutes Studium der Oberhaut des Körpers und der Funktionen der Gelenke. Das hagere Leidensantlitz mit dem geöffneten Munde und den eingesunkenen, gebrochenen Augen hat noch etwas von der kantigen Form des Meisters Nicolaus; auch in den Ringellocken des Bartes und den schlangenartigen Haarsträhnen liegt die Erinnerung an seine Technik. Nur ist alles körperlicher durchgebildet; Haut und Knochengerüst behaupten ihre Existenz nebeneinander. Tritt man aber ein wenig zurück, so schließt sich der wellige Körperkontur zu derselben ausdrucksvollen Silhouette, wie bei dem Badener Werke, zusammen.

Unser Wissen über Nicolaus von Leyen ist gering. — Die kürzlich erschienene Arbeit A. R. Mayers ist leider nicht recht kritisch; Dr. Baum und der Verfasser[156]) haben einen guten Teil seiner Attributionen anfechten müssen, so daß heute eigentlich nur noch die Gipsabgüsse zweier Büsten vom zerstörten Portal der Straßburger Kanzlei[157]), die Halbfiguren einer Madonna mit dem Kinde und dem betenden Stifter in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters (beide Werke vom Jahre 1464)[158]), der Badener Kruzifix vom Jahre 1467 und die im selben Jahre begonnene Grabplatte für Kaiser Friedrich III. im Stephansdome zu Wien[159]) als eigenhändige Arbeiten gelten dürfen. In den Kreis seiner Straßburger Schule gehören eine Reihe von Holzbildwerken: 4 Büsten im St. Marxstift zu Straßburg, vielleicht die Kreuzigungsgruppe über dem Triumphbogen zu Wimpfen i. Tal und der Marienaltar in Meersburg am Bodensee mit einer Verkündigungsgruppe im Mittelschrein[160]).

Nach 1467 scheint seine Wirksamkeit sich einige Zeit auf Passau beschränkt zu haben, wo nach einer Rechnung vom Jahre 1469 am kaiserlichen Grabstein gearbeitet wurde; ich glaube außer diesem Denkmal, das erst im Jahre 1478 nach Wiener-Neustadt überführt wurde, in der Sixtuskapelle (Ölbergkapelle) des Passauer Domkreuzganges einen hölzernen, großen Kruzifixus nennen zu dürfen[161]). Er zeigt denselben straffen, eckigen Umriß, die knochige, noch ziemlich schmale Brust, die ausgezerrte Hüftpartie und die sehnige Muskulatur der Beine wie das Badener Kreuz. Auch der Ausdruck des Kopfes mit den zusammen-

gezogenen Brauen und gesenkten Lidern, den vortretenden Wangenknochen und dem geöffneten Munde, die steife Haltung des Nackens, der in unmöglicher Höhe in den vortretenden Beckenknochen eingesetzte Knochen des Oberschenkels, — alles das ist so verwandt, daß Nicolaus von Leyens persönlicher Einfluß angenommen werden muß. Die scharf unterschnittenen, eingetieften Falten des Schurzes mit den korkzieherartig gedrehten Zipfeln zeigen sich allerdings bei Nicolaus nicht; dafür finden sich diese Züge bei Stoß und Lainberger und ganz ähnlich bei einem kleinen Holzkruzifix im Krakauer Nationalmuseum, das als Arbeit des Veit Stoß gilt und wohl von Jörg Huber aus Passau gefertigt ist. Überhaupt läßt sich das Passauer Kruzifix mit seinen überaus schlanken Formen noch besser mit dem Krakauer Kruzifixe in der Marienkirche vergleichen, als das Badener Steinbildwerk. Der schmalere Brustkorb und die auffallend dünnen Schenkel finden sich gerade am Steinkruzifix des Veit Stoß wieder.

Daneben ist ein kleineres Steinbildwerk am Passauer Rathaus bemerkenswert, es zeigt eine kleine Schildhalterin unter einem spätgotischen Baldachin, die flankiert von zwei männlichen Figuren, über dem Westportale steht[162]). Über einer merkwürdigen, spätgotischen Türe mit Vorhangbogen und einer breiten Einfassung von verkröpften Rundstäben ist dieses kleine Sandsteinrelief angebracht; ursprünglich kletterten am Gewände unten zwei Löwen, oben ein Molch und ein Adler empor, die alle stark beschädigt sind. Die kleine Schildhalterin ist noch leidlich intakt; nur die linke Hand, welche überzierlich einen Riemen hielt, an dem das Wappenschild mit dem Passauer Wolfe befestigt war, ist weggebrochen. Ihre ausgeschwungene Stellung und graziöse Beweglichkeit erinnert an ähnliche Figürchen vom Meister E. S.[163]). Das rundliche Gesicht mit den geflochtenen Zöpfen läßt außerdem an die Sibyllenbüste vom Straßburger Kanzleiportal, jetzt im Frauenhause, denken. Auch die Form des dreigeteilten Architekturrahmens verweist auf Leyens Baldachin am Friedrichsgrabe mit dem heiligen Christoph zwischen zwei Aposteln. Da wir wissen, daß Nicolaus von Leyen am Straßburger Rathause ähnliche Arbeiten in Stein ausführte[164]), so liegt der Schluß nahe, seiner Werkstatt diese Arbeit zuzuschreiben. Gewiß hat die Stadt Passau dem kaiserlichen Grabmeister, dessen Ruhm weit verbreitet war, während seines längeren Aufenthaltes in ihrer Stadt Aufträge erteilt.

Seltsamerweise finden sich im Baldachin der Mitteltafel des Krakauer Altars von Veit Stoß 4 profane Zierfiguren, die, teilweise sogar in der Stellung, auf den Bürger mit dem abgezogenen Hut und den würdigen Ratsherrn an dieser kleinen Türbekrönung zurückgehen[165]); es ist ganz überraschend, wie nahe sich in dieser Zeit Stein- und Holzbildwerke berühren. Diese Beziehungen zu den in Passau ausgeführten Werken aus dem Kreise des Nicolaus von Leyen, werden in erster Linie durch die Abhängigkeit des Jagellonengrabes von der Deckplatte des Friedrichsgrabes im Stephansdome bestätigt. Die star-

ken Vertikalen des Schwertes und Szepters, zwischen denen der Kaiser in leicht ausgeschwungener Stellung eingefügt ist, haben Stoß wohl besonders angeregt; auch die Haltung der rechten Hand mit dem Reichsapfel, die behelmten Wappenlöwen und die reichen Perlenbordüren hat er ziemlich getreu übernommen. Stoß muß diese Platte, welche sich von 1467—78 in Passau, später in Wiener-Neustadt befand, vor 1492 gesehen haben. Von Krakau scheint er nicht nach Passau gereist zu sein; wenigstens hören wir nichts davon; wahrscheinlich wird er, vor seiner Übersiedelung nach Krakau, also zwischen 1467 und 1477, sich noch in Passau mit der Kunst des Nicolaus von Leyen vertraut gemacht haben. Denn auch die ausgeglichene und dabei doch energische Modellierung der Köpfe von der Grabplatte des Kaisers und dem kleinen Rathausportale scheinen auf Veit Stoß gewirkt zu haben; das bezeugt der Marienaltar, in dem Lainbergers befangenere Art bereits der weicheren Fleischbehandlung des großen Straßburger Bildhauers gewichen ist.

In diesem Zusammenhang gewinnt der bewegte Stil des Baldachinreliefs vom Friedrichsgrabe eine gewisse Bedeutung für die Herkunft der Stoßischen Kunst. Das Schmuckreiche, das Häufen der Zierglieder, die krautigen Ranken mit den naturalistisch gebildeten Tieren, die Baldachinarchitektur Leyens mit ihren Verkröpfungen und Schmuckfigürchen findet sich auch ganz ähnlich bei Stoß wieder.

Dann sind beide Künstler die ersten Plastiker von führender Bedeutung, die sich mit der niederländischen Malerei befreunden, ihren Naturalismus, ihre Portraitkunst und die bewegte Kompositionsweise der Rogierschule mit größten technischen Raffinement nachzubilden streben[166]). Beide sind berufen, für ihre fürstlichen Auftraggeber prunkvolle Marmorgräber zu schaffen und stehen deshalb im Verkehr mit Passauer Bildschnitzern; ja, sie halten sich vermutlich sogar gleichzeitig in Passau auf. Auch Stoß hat später recht gute Beziehungen zum Wiener Kaiserhofe; er empfängt vom Kaiser Maximilian seine Rehabilitation von entehrender Bestrafung, erhält Aufträge für das Innsbrucker Grabmal und beruft sich gelegentlich auf seine Beziehungen zum Kaiser[167]). Selbst der Nürnberger Rat hat einen gewissen Respekt vor diesen hohen Konnexionen und gibt einmal die Erlaubnis zum Gießen einer Form für den Kaiser durch Veit Stoß, entgegen allen sonstigen Gepflogenheiten: „dann sunst würd es bei kais. Maj. große ungnad gepern“[168]). Der kaiserliche Sekretär Anton Stoß wird kaum den Grund zu diesen Beziehungen gelegt haben, selbst wenn er ein Verwandter des Veit Stoß gewesen ist. Es ist viel erklärlicher, daß Stoß, wohl von Lainberger auf die Kunst des Straßburger Meisters hingewiesen, nach Passau zog, dort nach 1467 in der Werkstatt des Meisters Nicolaus arbeitete, die Technik der Marmorbearbeitung und der feinen Sandsteinarbeit lernte und nun als fähiger Schüler des kaiserlichen Grabmeisters nach Nürnberg zurückkehrte. Der Ruhm des Nicolaus von Leyen verschaffte ihm vielleicht den Ruf nach Krakau; sicher ermutigte er später Elisabeth von

Polen den Auftrag zu dem Marmorgrab ihres Gatten an Veit Stoß zu übertragen. In Wien vergaß man den Nachfolger des früh verstorbenen Straßburger Künstlers nicht, und die Gnade des kunstsinnigen Kaisers Maximilian blieb ihm wohl daher zeitlebens sicher.

Simon Lainberger bezeichnet eine verwandte, aber altertümlichere Richtung in der Nürnberger Kunst. Vielleicht arbeitete er schon in Straßburg, sicherlich in Baden-Baden (1467) mit Nicolaus zusammen. Dabei kann er das angestammte Nürnberger Schönheitsgefühl, das Rundliche in seinen Frauentypen, noch nicht ganz vergessen; und die eindringlich zarte, auf eigenen Naturstudien beruhende Fleischbehandlung des Meisters Nicolaus und des Veit Stoß bleiben ihm fremd[169]). Lainberger ist also der ältere Genosse des Veit Stoß in Nürnberg; er war offenbar bereits fest ansässig, als Stoß noch nach Beschäftigung in der Fremde suchen mußte. Der Wegzug des jüngeren Meisters ist völlig erklärlich; der verwandte Charakter ihrer Kunst hinderte beide, nebeneinander in Nürnberg tätig zu sein. Vielleicht war dann der Tod Lainbergers, der sicher vor 1503 erfolgte, der Grund zur Rückkehr des Veit Stoß im Jahre 1496.

Es würde aus den Rahmen dieser Untersuchung fallen, wollte ich Betrachtungen über die Herkunft der Kunst des Nicolaus von Leyen anfügen. Die Zusammenhänge mit der niederländischen Plastik sind noch nicht klar zu übersehen; die Zahl der erhaltenen Denkmäler ist verhältnismäßig gering; mit der Grabplastik in Burgund und in Frankreich hat Leyen wenig zu tun und die Werke seiner Zeitgenossen am Mittel- und Oberrhein reichen nicht entfernt an sein Können heran. Wichtig scheint seine Tendenz zu malerischer Komposition. Daß er auch in dieser Beziehung zu Veit Stoß Anregungen gab, ist sehr wahrscheinlich.

Eine seltsame, vorübergehende Erscheinung in der Kunst des Veit Stoß ist die Neigung zu knitterigen, beinahe knorrigen Faltenbildungen mit tief eingestoßenen Dellen und rundlichen, später scharfkantigen Ecken. In der Nürnberger Plastik findet sich für diese Mode kein Beispiel; auch die gleichzeitige, lokale Malerei verwendet das Motiv zunächst mit Vorsicht und Sparsamkeit. Dagegen ist es in der Passauer und Wiener Kunst und zwar speziell in den Arbeiten einheimischer Bildhauer sehr beliebt. Seine Entstehung verdankt es wahrscheinlich derselben Bewegungstendenz, die für die gesamte Kunst in Oberdeutschland und speziell in der Donaugegend im letzten Drittel des Jahrhunderts bezeichnend bleibt. So erklärt sich dieses merkwürdige, ganz phantastische Schwingen und Kräuseln des Gewandes in der übermäßig gedrehten Madonnenstatue des modernen Hochaltars der Severinskirche zu Passau, die noch auf den Stil der „schönen" Madonnen im überreichen Faltenkleid zurückgeht, aber wohl erst nach 1450 entstanden ist. Seit dieser Zeit bleibt jene Mode in Passau beliebt; ein heiliger Stephanus von Sandstein in der Ölbergkapelle des Domkreuzganges verrät ihre Weiterbildung gegen Ende des Jahrhunderts; auch

die Durchschnittsarbeiten der Passauer Rotmarmorplastiker, namentlich die Grabplatten vom Ende des Jahrhunderts zeigen den hartbrüchigen, knitterigen Faltenstil.

In Passau fertigte offenbar ein einheimischer Bildhauer, nicht Nicolaus von Leyen, zwischen 1469 und 1487[170]) die acht Marmorreliefs der Tumba vom Friedrichsgrabe mit den Darstellungen der frommen Stiftungen und guten Werke des Kaisers; in merkwürdig breit gelagerter Komposition, der man italianistische Einflüsse anmerkt, findet sich regelmäßig eine Gruppe von Klerikern oder Laien um das Bild der Heiligen geschart, denen die Spende des Kaisers gegolten hatte. Trotz dieser undramatischen Schilderungen, — den Vorläufern der Tumbenreliefs der deutschen Renaissancegräber — ist durch eine gedrängte Menge untersetzter, bewegter Gestalten mit individuellen, etwas klotzigen Köpfen und einer Fülle von knitteriger Gewandung eine äußerliche Lebendigkeit erreicht. Derselbe Bildhauer hat im Jahre 1482 das große Sandsteinrelief mit der feierlichen Übergabe des Mariazeller Hofes in Wien durch Stephan von Hohenberg und Abt Johann von Kempten an die Madonna gearbeitet, das sich noch heute an Ort und Stelle befindet[171]). Hier ist in dem weichen Material die brüchige Gewandung mit den flügelartig herabhängenden Faltenärmeln tief herausgearbeitet, ein Zug, der sich lebendiger und bewegter in den Predellenfigürchen bei Veit Stoß wiederholt. Die Baldachinarchitektur erinnert in ihrer breiten, verkröpften und etwas plumpen Form an das Wawelgrab, und auch die Breitengliederung der Krakauer Reliefkompositionen hat in derartigen Kunstwerken aus der Donaugegend eine Parallele.

Anderseits bleibt der späteren Donauplastik das Stoßische Temperament nicht ganz fremd. Um die Wende des Jahrhunderts entstand der Sandsteinaltar mit dem thronenden, heiligen Nicolaus zwischen Rochus und Sebastian in der Krypta der Wiener Peterskirche[172]). Der leider zerstörte Hochaltar mit der Himmelfahrt Mariae in der Pfarrkirche zu Wiener-Neustadt (1508 vollendet)[173]) und der prächtige Schrein mit derselben Darstellung aus Zwettl (Mähren), jetzt in Adamsthal, bezeichnen die spätere Richtung[174]). Hier deutet die Rahmeneinfassung in ihrer abgerundeten Form mit den kleinen Leibungsfigürchen, auf direkte Beziehungen zum Krakauer Marienaltar, und stilistisch findet sich nahe Verwandtschaft mit dem Johannesaltar der Krakauer Florianikirche[175]). Es bleibt dabei unentschieden, wie eng die Berührung dieser späteren Richtung mit den Werken der sog. Donauplastik vom Anfange des 16. Jahrhunderts ist, als deren vornehmsten Meister wir Hans Lainberger von Landshut kennen. Jedenfalls ist schon gegen Ende des 15. Jahrhunderts kaum eine Skulptur in dieser Gegend von der Freude am bewegten Gewande frei: ich nenne als Beispiel das Marmorgrab des Bischofs Friedrich Mauerkircher in der Pfarrkirche zu Braunau am Inn (gest. 1485) mit seinem zurückgeschlagenen Mantel und bewegten Sudarium[176]).

Veit Stoß übernimmt also von der Passauer und Wiener Plastik,

soweit wir sie nach den erhaltenen Fragmenten beurteilen können, die Vorliebe für Unruhe und Bewegung im Faltenstil; das Zeitliche dieser Abhängigkeit ist deutlich zu erkennen: nach 1490 beginnt die Beruhigung seiner Draperien. Wiederum beweisen seine Frühwerke den Aufenthalt in Passau; sie erklären auch die Berufung Jörg Hubers. Endlich erschließt dieser Exkurs das Verständnis eines prächtigen Werkes, das bisher ohne Belege in die Reihe der Stoßischen Arbeiten eingruppiert wurde, tatsächlich aber von einem Marmorbildhauer, wohl der Passauer Gruppe, geschaffen ist, welcher neben Stoß in Polen tätig war und seiner Kunst nahesteht[177]).

Der Gnesener Erzbischof Jacob III. von Sienna (1473—1480) hatte ein prächtiges Marmorgrab für die Gebeine des heiligen Adalbert im Gnesener Dom begonnen; nach seinem Tode ließ sein Nachfolger Sbigneus von Olešnicza das Grabmal durch einen Meister „Hans Brand" den „snitczer" vollenden. Doch Meister Hans hielt den geschlossenen Vertrag nicht ein, sondern ging im Jahre 1485 nach Danzig, um dort am 16. Mai 1485 einen umfassenden Kontrakt für den Bau der Marienkirche mit dem Kirchenvorstande abzuschließen[178]). Bischof Sbigneus verstand keinen Spaß und ließ den wortbrüchischen Bildhauer schon im selben Jahre oder zu Beginn des Jahres 1486 auf Schloß „Vynow" gefangen setzen, um ihn zur Vollendung des Adalbertgrabes zu zwingen. Aus einem Briefe des Rates zu Thorn an die Stadt Danzig erfahren wir diese Einzelheiten und das Gerücht, Meister Hans habe in der Gefangenschaft den Verstand verloren[179]).

Von diesem Adalbertsgrabe sind vier Tumbenreliefs in Sandstein erhalten; drei befinden sich noch jetzt in der Westwand des südlichen Seitenschiffes des Gnesener Domes eingemauert; das vierte kenne ich nur aus Beschreibungen; es war früher in der Westwand des nördlichen Seitenschiffes eingelassen. Zwei dieser Reliefs tragen Inschriften[180]); ein drittes das Wappen Dembno; das letzte eine sehr merkwürdige, figürliche Darstellung in stark unterschnittenem Relief: es ist die Taufe des Königs Stephan von Ungarn durch den heiligen Adalbert. Trotz schwerer Beschädigungen und einer verwirrenden Fülle von Figuren in diffuser Bewegung und knitterigen Gewändern überrascht es durch seine nervöse Lebendigkeit und die realistische Auffassung der Szene: der nackte König steht im Taufbecken, hinter ihm drängt sich sein Gefolge; links beugt sich der Heilige in hastiger Bewegung über den Täufling; ein Diakon steht neben ihm und hält das Meßbuch. Wir erinnern uns, derartige, in ein Halbrund eingepaßte Kompositionen eben an den Tumbenreliefs im Stephansdome gesehen zu haben. Tatsächlich können, neben diesen Teilen vom Friedrichsgrabe, das Mariazeller Relief von 1482 und der Nicolausaltar in der Krypta der Wiener Petruskirche die Herkunft dieser Reliefkunst aus der Donaugegend erhärten. Nur ist Beweglichkeit und Unterschneidung ins Ekstatische gesteigert. Nicht uninteressant ist es, frühe Kompositionen des Veit Stoß, etwa seine „Ehebrecherin vor Christus" (Kpfst. P. 7) oder

das Relief der Gefangennahme Christi vom Marienaltar in ihrer zuckenden Erregtheit daneben zu halten.

Es wäre bedauerlich, wenn wir außer diesen kleinen Sandsteinreliefs keine Spur des — nach Korytkowski[181]) — „marmornen" Adalbertgrabes fänden, welches bis zum Jahre 1656 die Gebeine des Heiligen umschloß, und durch die Grabschrift stolz als „Mausoleum" (also wohl Hochgrab mit Baldachin) bezeichnet wird[182]). Die Deckplatte muß demnach sicher aus edlem Material gefertigt worden sein, das natürlich mühsam beschafft werdem mußte, während für die Reliefs der Tumba billiger Stein verwendet wurde; auch in Passau findet sich gelegentlich, z. B. über dem Marmorgrabe des Paul von Polhaym (gest. 1440) Sandstein zn einem Aufsatz mit Prophetenfiguren verwendet.

Nun zeiget sich in der Rückseite des barocken Adalbertaltars, der das alte, von den Schweden 1656 zerstörte Grab ersetzt, eine Tumbenplatte von rotem Salzburger Marmor mit der lebensgroßen, aufs Feinste ausgearbeiteten Gestalt eines Erzbischofes im Schmuck der Mitra, bekleidet mit einer Kasula über der Dalmatica, welche beide ebenso, wie der Reliefgrund, mit Ornamenten übersponnen sind; die Rechte hält den Kreuzstab des Metropoliten, die Linke das Pedum. Die wuchtige Erscheinung schießt wie ein am Boden wurzelnder Baumstamm in die Höhe; ein bis ins Detail durchgebildeter Porträtkopf mit greisenhaften Zügen blickt starr aus den Kissen heraus. Dabei ist die Kasula von der rechten Hand energisch zur Seite gerafft und die Bänder der Mitra, das Sudarium und die Bänder der erzbischöflichen Stola, ebenso die Enden der am Boden gestauten Alba haben im Gegensatz zu dieser archaischen Starrheit die flatternde und schlängelnde Bewegung lebendiger Organismen. Am Kopf- und Fußende ist ein reicher Teppich über den Plattenrand hinabgeführt; zu Füßen halten zwei Hunde das Wappen der Familie „Rozye", eine Rose; an den Ecken der Tafel und in der Mitte der Langseiten sind sechs Ansatzstellen für die Rippen und Träger eines Baldachins ausgespart. Es ist eine naheliegende Vermutung, in der Platte den wertvollsten Überrest vom Adalbertgrabe zu sehen. Für diese Annahme spricht einmal das Wappen „Rozye"; dieser Familie gehörte ja Adalbert der Tradition nach an; dann bestätigt sich eine Angabe des Thorner Briefes, denn das Grab ist tatsächlich unvollendet: der Kruzifixus des Metropolitankreuzes, die rechte Hand und der anstoßende Teil der Casula, endlich der linke Hund am Fußende sind nur roh zugehauen. Außerdem weist das Werk gewaltsame Beschädigungen auf, die recht gut mit einer Plünderung des heiligen Sarkophages durch beutelustige, schwedische Krieger zu erklären wären. Die Ansatzstellen des Baldachins in den Ecken und in der Mitte des Randes zeigen die vornehme Bestimmung der Grabplatte an. —

Man hat nun geltend gemacht, es seien zwar die Gräber der Erzbischöfe Jacob von Sienna und des Sbignens von Oleschnicza im Gnesener Dom vorhanden; dagegen fehlten die Grabsteine der Bischöfe Johannes von

Gruszcynski (gest. 1473) und des Andreas Boryschewski (gest. 1510)[183]. Das ist unrichtig; denn Johannes Laski (1510—1531) hat beiden Vorgängern Grabtafeln in Marmor, allerdings in einfacher Ausführung gewidmet[184]. Auch starb Gruszcynski — nach den zeitgenössischen Berichten ein arger Spieler und Trinker — in Krakau am Königshofe und scheint gar nicht nach Gnesen zur Beisetzung überführt worden zu sein; gewiß hatte man keine Veranlassung, ihm ein besonders prächtiges Grabmal zu widmen.

Die Messungen bestätigen überdies meine Annahme: einer Breite und Länge der Grabplatte von 1,50 m zu 2,25 m entspricht eine Breite von 1,08 m in den Tumbenreliefs, soweit sie vollständig erhalten sind. Endlich ist eine ausgesprochene Verwandtschaft mit dem Relief der Taufe des heiligen Stephan festzustellen; der flatternden Kasula ähnelt dort das verwehte Pluviale des Heidenapostels.

Wir haben also ein eigenhändiges Werk des Hans Brand gefunden, das vor 1480 begonnen, und im Jahre 1486, nachdem der Meister vielleicht tatsächlich geistiger Umnachtung verfallen war, notdürftig fertiggestellt worden ist. Stilistisch lehnt es sich an die Kunst eines Nicolaus von Leyen an; es übertrifft ihn aber durch den konsequenten Naturalismus und die überreiche, dekorative Gravierung, die sich an älteren Passauer Werken findet. Auf Stoß muß der herbe Wirklichkeitssinn des Meisters Hans Eindruck gemacht haben, es war vielleicht der einzige Bildhauer, welcher sich in der Schärfe der Beobachtung und der vollendeten, technischen Durchführung mit ihm messen konnte. Sokolowski und Daun haben ganz recht, wenn sie den Realismus in den Köpfen des Marienaltars mit dem Gnesener Grab vergleichen; aber ihr Schluß auf Veit Stoß, als der Schöpfer beider Werke, ist irrig. Von malerischen Einflüssen ist bei Brand viel weniger zu spüren; das an der Peripherie der burgundischen Kunst, in Saint Arnval bei Saarbrücken, aufgerichtete Grab des Grafen Johann von Saarbrücken († 1472) und seiner beiden Frauen zeigt eine ähnliche Starrheit und dieselbe, beinahe rundplastische Behandlung, bei liebevollster Einzeichnung aller naturalistischen Einzelheiten. Für das Tumbenrelief, wie für die Darstellungen am Friedrichsgrabe in Wien, sollen nach Ottmann[185] französische Miniaturen maßgebend gewesen sein; richtiger ist wohl die Annahme eines italienischen Einflusses auf die französischen und auf die oberdeutschen Werke. —

Es würde zu weit führen, die architektonische Form des Krakauer Marienaltars aus der oberdeutschen oder burgundisch-niederländischen Kunst abzuleiten; zudem ist das Material allzu ungleich erhalten. Der allgemeine Hinweis auf die gleichzeitigen Tiroler Altäre der Pachergruppe u. a., die ihre Rundbogenformen offenbar der oberitalienischen Kunst entlehnen, muß genügen. Vielleicht hat der Kreis der Humanisten, vielleicht haben die Handelsbeziehungen mit Italien[186] derartige Anregungen vermittelt. Möglicherweise blieben auch das Temperament und die lebendige Wirkung der Terrakotten eines Nicolo dell'Arca in

Bologna und seines Nachfolgers Guido Mazzoni den Deutschen nicht unbekannt; und Veit Stoß war geneigt, ein Übermaß im Affekt und in den Darstellungsmitteln, wie es diese italienischen Plastiker lieben, zu bewundern und in seiner Weise umzubilden.

Für die Entstehung des plastischen Stiles des Veit Stoß ist also, neben der Nürnberger Tradition, die Kunst der Donaugegenden besonders wichtig. Aus Passau bezieht er wertvolle Anregungen; hier wird er mit der Kunst des Nicolaus von Leyen, der Marmorplastik und vielleicht mit gewissen Werken der italienischen Frührenaissance, wenigstens durch Zeichnungen u. dergl., bekannt; es ist kein Zufall, daß gerade in Passau bei der Ausführung des kaiserlichen Grabes und beim Bau des prächtigen Domes mit seinem reichen Chor, seiner Vierungskuppel und seiner einst glanzvollen, spätgotischen Dekoration, eine Anzahl hervorragender Künstler sich auf einige Zeit vereinigten. Auch im Temperament und in der Vielseitigkeit sind Nicolaus von Leyen, Lainberger, Hans Brand und Veit Stoß mit einander verwandt; sie werden als Bildschnitzer, Bildhauer, Steinmetzen und Architekten, als Tonplastiker, Kupferstecher und Maler, vielleicht auch als Goldschmiede genannt und beherrschen die künstliche Technik der Marmorbearbeitung vollkommen. Alle erfreuen sich höfischen Beziehungen, kurz, es findet sich eine gewisse Übereinstimmung in ihren Lebensdaten, in ihren Schicksalen, wie in ihrem Stil.

Es hieße das Wesen der Kunst des Veit Stoß vollkommen verkennen, wenn wir sie aus dem deutschen Kolonisationsgebiet im kunstarmen Osten, der noch Jahrhunderte hindurch von den Launen und Moden des Auslandes abhängig war, ableiten wollten, anstatt seine Beziehungen zu den wichtigsten Kunstzentren Oberdeutschlands gebührend zu würdigen. Vielleicht wird in Zukunft die Frage nach der Heimat des Veit Stoß weniger heftig erörtert werden, nachdem die Wurzeln seiner Kunst teilweise aufgedeckt werden konnten.

Die malerischen Züge in der Kunst des Veit Stoß.

In scharfem Gegensatz zur niederländischen Tafelmalerei, die an ihren Altären auch die ursprünglich plastischen Rahmenteile usw. mit kunstfertigem Pinsel vortäuscht, bildet sich in der oberdeutschen Kunst die Gepflogenheit aus, in Anlehnung an die hochentwickelte, niederländische Malerei, Gemälde in plastischem Rundwerk und Relief zu schaffen. Einige Steinbildwerke, der Kargaltar Multschers in Ulm, der Mariaschlafaltar in Frankfurt a. M. und die Grablegung in der Ägidienkirche zu Nürnberg sind als frühe Versuche dieser Richtung wichtig. Die engen Beziehungen zwischen Bildschnitzern und Malern fördern die Ausbildung eines vollkommen malerischen Stils in der deutschen Altarplastik; die Bildhauer beginnen, neben der naturalistischen Durchbildung des Körpers, auch den raumvertiefenden Versatzstücken und der Raumdarstellung nach malerischen Gesichtspunkten ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Die Freude an der Bewegung wird ebenfalls von der jüngeren, deutschen Künstlergeneration aus der Malerei übernommen. Das Baldachinrelief mit dem heiligen Christoph vom Friedrichsgrabe des Nicolaus von Leyen, der Christophorus im Mittelschreine des Poppinger Altars von 1472 und die Taufe des heiligen Stephan am Adalbertgrabe in Gnesen sind die frühesten Zeugen dieses Stiles in Ostdeutschland, wo er in den Schrein- und Reliefkompositionen des Veit Stoß weiter ausgebildet und von den Schnitzern aus Tirol, Österreich, Schwaben und Franken gegen Ende des Jahrhunderts allgemein übernommen wird. Die Raumbildung ist von malerischen Gesichtspunkten förmlich geknechtet; auch bei annähernd vollrunden Figuren, z. B. der Madonna des Poppinger Altars, werden die Wangen des Thronsessels in falscher Verkürzung ebenso flächig auseinandergebreitet, wie auf Herlins Madonnengemälde im Münchener Nationalmuseum oder dem thronenden, heiligen Petrus von der Außenseite des Sebalder Petersaltars in Nürnberg.

Eine Prüfung der Mittelgruppe des Marienaltars und seiner Reliefs, des Krakauer Ölbergreliefs und der Kupferstiche ergibt, daß Veit Stoß tiefer und selbständiger als seine Kunstgenossen in diese malerischen Probleme eingedrungen ist. — Die gotische Flächenkomposition, das Ausbreiten der handelnden Figuren neben- und übereinander oder der einzelnen, abrupt bewegten Gliedmaßen in der Bildebene, das Ausgeschwungene in der Stellung ist zunächst für seinen Stil charakteristisch, und diese heimische Tradition hat er mit Bewußtsein und feinem rhythmischen Gefühl weitergebildet. Es ist ganz bezeichnend, daß die Mittelgruppe des Krakauer Altars auf ein altes, fränkisches Schema zurückgeht, daß die „Verkündigung" mit einer dem Engel freudig zugewendeten Maria, die Ölbergszene mit dem auf konsolartig vorgekragten Felsstück knieenden Heiland den gotischen, in Nürnberg gebräuchlichen Vorbildern nachempfunden ist.

Daneben beginnt Stoß Überschneidungen und Verkürzungen einzu-

führen, reichere Gruppierungen zu erstreben und den landschaftlichen oder architektonischen Grund sorgfältiger zu behandeln. Er macht sich die Fortschritte der Maler zu Nutze, die damals Oberdeutschland mit der Kunst eines Rogier und später eines Dirk Bouts in schwachen Abbildern bekannt machten[187]). Wenn sich bei Veit Stoß niederländische Posen finden, wenn er auf der Verkündigung des Marienaltars einen Innenraum mit der Garnitur blankgeputzten Zinngeschirres gibt u. dergl., so fußt er wohl kaum auf eigenen Studien nach den Originalen, sondern auf abgeleiteten, oberdeutschen Quellen. Einmal verwendet er auf seinem, großen Kupferstich der Auferweckung des Lazarus (P. 1) eine Komposition, wie sie Geertgen tot St. Jans im Gegensinne bei der gleichen Darstellung im Louvre, vielleicht nach einem älteren, niederländischen Bildtypus, malte[188]). Wenigstens lassen die Figuren Christi, des Lazarus und der knieenden Marie im Vordergrunde oder die Gruppe der vier Juden rechts ein gemeinsames Vorbild vermuten. Dabei gestaltet Stoß jede Stellung, die Gewandmotive, den Raum eigenmächtig um. Fruchtbarer ist ein Vergleich mit den Frühwerken Rogier van der Weydens, namentlich der bewegten „Kreuzabnahme" (Madrid) und der „Anbetung der heiligen drei Könige" (München). Wenn sich auch keine direkten Übereinstimmungen ergeben — sicherlich hatte das Rhythmische und Geschlossene in der Komposition, die Bewegung und die eindringliche Charakteristik der Figuren besonders tiefen Eindruck auf Stoß, wie auf die anderen, führenden Künstler Süddeutschlands gemacht. Es bleibt unentschieden, ob Herlin oder Nicolaus von Leyen und die Elsässer Kupferstecher Vermittler dieser Einflüsse geworden sind, oder ob unser Meister, dessen Reiselust wir kennen, auf der Wanderschaft gelegentlich an dem Rhein oder nach Burgund gekommen ist.

Man hat bisher die Kunst des Veit Stoß von Schongauer abzuleiten versucht[189]). Veranlassung hierzu boten die Gemeinsamkeiten in der graphischen Technik, die Entlehnung von Einzelheiten in der Handbildung, der Faltenzeichnung, hie und da auch in der Komposition. Tatsächlich ist nur Christi Höllenfahrt an der Außenseite des Marienaltars frei nach dem entsprechenden Passionsstich (B. 19) umgebildet, die Geburt Christi von demselben Altare läßt an die Handstellung, das Gewand der Madonna und an die Beinstellung des Kindes auf Schongauers Stich, (B. 5) denken. Man kann vielleicht noch Anklänge an die Anbetung der heiligen drei Könige (B. 6), und in Kupferstichen von Stoß oder der vor Christus knieenden Magdalena auf dem Krakauer Altarrelief Handstellungen entdecken, die einem Apostel auf Schongauers großem Marientode (B. 34) oder seiner Verkündigung (B. 1 und 2) direkt nachgebildet sein mögen. Derartige Kleinigkeiten sagen wenig Neues; sicher hat Stoß, wie alle zeitgenössischen Künstler, an den bewegten Kompositionen Schongauers mit ihren gespreizten mageren Gliedern und dem schwungvoll flatternden Mantel- und Gewandzipfeln seine Freude gehabt. Sein Schüler ist er deshalb nicht, wenn er auch zuerst eifrig das Dekorative in Schongauers Stil weitergebildet hat. Bewegungs- und

Raumdarstellung hat er nicht von dem Colmarer Meister, sondern von Malern gelernt, die näher wohnten.

Herlins Bopfinger Altar von 1472 zeigt in überraschendem Gegensatz zu seinen, früheren Bildern eine ganz auffallende Zunahme der Bewegung in Plastik und Malerei. Auf den Flügelgemälden treten plötzlich hastig ausschreitende, überlange Typen mit Gesichtern von ungelenkem Realismus und verschärfter Charakterisierung auf. Dieser Stil verschwindet später aus Herlins Werkstatt wieder; man hat mit Recht die vorübergehende Beihilfe eines fremden Gesellen angenommen. Für uns bleibt er das wichtigste und früheste Denkmal der bewegten Malerei und Plastik auf der Grenze zwischen dem schwäbischen und fränkischen Kunstgebiet. Natürlich ist nur das künstlerische Temperament mit Stoß zu vergleichen; vielleicht hat er damals durch Simon Lainbergers Vermittlung, der für Herlin arbeitete, dessen Werkstatt zu Anfang der 70er Jahre kennen gelernt: Die Rückenfigur des rechts vorn sitzenden Schriftgelehrten auf der Tafel mit dem „12jährigen Jesus im Tempel" von Herlins Georgsaltar scheint Stoß einmal am Krakauer Altar in derselben Szene frei zu variieren[190]). Jedenfalls findet sich die Richtung des Bopfinger Gesellen mit ihren abrupten Bewegungen, den häßlichen, großnasigen Profilgesichtern im Jahre 1478 auf dem Nürnberger Evangelistenaltar jetzt in der Sammlung Streber zu Tölz wieder[191]). Daneben ersteht um 1475 der Peters-Altar in St. Sebald zu Nürnberg mit seinem bewegten, farbig nicht uninteressanten Flügelmalereien. Hier können wir in der Raumdarstellung und wohl auch in dem vergrämten Typus des alten Petrus gewisse Beziehungen zur Herlinschen Kunst der späten Zeit finden[192]). Das schwere Gefält der Mäntel ist — namentlich auf den Innenflügeln — vom Windbauch ergriffen und dient zur Unterstützung und Betonung der schreitenden Bewegung. Das am Boden gestaute Gewand wird in schwungvolle Zipfel ausgezogen; es ist dasselbe Prinzip der Befestigung, des Einwurzelns am Boden, wie es an der Magdalena des Nördlinger Altars und in den Kupferstichen der Madonna (Bartsch 3) und der heiligen Genoveva (P. 10) von Veit Stoß sich wiederfindet. Auch das abgehärmte Gesicht des knieenden Henkers des heiligen Petrus auf dem linken Innenflügel erinnert an den Stoßischen Typ des Lazarus auf dem großen Stich der Auferweckung (B. 1); der Christus dieses Blattes entspricht in der komplizierten Doppelbewegung der Hände dem auf dem Meere wandelnden Heiland vom rechten Innenflügel des Petersaltars. Schritt und Handstellungen, namentlich das Loslösen der einzelnen dünnen Finger, sind ganz ähnlich. Die Hintergrundsarchitekturen, das Verhältnis der Figuren zum Raum und die Beschränkung der handelnden Personen auf einem schmalen Bodenstreifen vor einer wandartig aufsteigenden Landschaft bietet viel Verwandtes[193]).

Der Streberschе Altar zeigt zuerst die Vorliebe für gewagte und deshalb meist mißlungene Verkürzungen, die Stoß später auf den Außenflügeln des Marienaltars und an den Marmorreliefs vom Grabe des

Königs Kasimirs, gelegentlich auch auf seinen Stichen verwendet. Das Martyrium des heiligen Matthäus vom Evangelistenaltar und die Hinrichtung der heiligen Katharina (P. 9) von Stoß führen die seltsam mißverstandene Schrittstellung des Henkers ein, der zwar die Knie auseinandergibt, die Füße aber befangen übereinanderstellt. Dazu kommen diese häßlichen Profilgesichter mit den langen Nasen und dem stechenden Blick, die in den Krakauer Stichen unseres Meisters wiederkehren. Auch die Behandlung der Hintergrundarchitekturen und des Hausrates sind verwandt.

In die nächste Nähe dieses Nürnberger Evangelistenaltars gehört nach Volls Ansicht der Evangelistenaltar der Wolfsgangskirche zu Velburg in der Oberpfalz[194]; hier und in Franken bleiben die Bewegungsfreude und ein grimassierendes Betonen der Affekte beliebt. Eine Reihe von Passionsszenen und Darstellungen aus der Kiliauslegende im Münchener Nationalmuseum[195] und die mittleren Flügelbilder vom Hersbrucker Altar (um 1490) übertreiben diese Züge bis zur Karrikatur[196]; später, am Anfange des neuen Jahrhunderts, zeigt die „Kreuzauffindung der heiligen Helena" in der Martinskirche zu Amberg eine gewisse Beruhigung, trotzdem die alten Typen unverändert beibehalten sind[197]. Dieses letzte Bild der oberpfälzisch-fränkischen Malerschule erinnert schon an die Münnerstädter Gemälde des Veit Stoß; auch an Pollacks Typen läßt es denken. Freilich geht die feine Landschaft mit zahlreichen Hintergrundfigürchen weit über beide hinaus. — Es wäre nicht zutreffend, den bewegten Stil auf das Gebiet der Malerei in Franken und der Oberpfalz zu beschränken. Das Relief des Gnesener Adalbertgrabes von Hans Brand, die Münchener Altäre des Jan Pollack (1484—1519 nachweisbar) die Werke des Passauer Malers Rueland Frueauf, der ja um 1488 wohl auch einmal in Nürnberg tätig war, sind Träger derselben Richtung. Man möchte bei Pollack den Einfluß Stoßischer Kunst erkennen, und vielleicht gehen einige Reminiszenzen an unseren Meister auf Pollacks (bisher urkundlich nicht bewiesene) Beziehungen zu Krakau zurück. Jedenfalls zeigen sie sich erst auf dem Altar in der Münchener Peterskirche, den Jan in Gemeinschaft mit dem Kupferstecher und Holzschneider Mair von Landshut um 1490 vollendete[198]. Direkte Entlehnungen sind freilich nicht nachweisbar; es finden sich, neben Anklängen an die Reliefs vom Marienaltar, solche an die Salzburger Malerschule, vielleicht auch an österreichische Künstler; besonders der früher vollendete Hochaltar Pollacks in der Münchener Franziskanerkirche läßt an diese Beziehungen glauben[199]. Die in Krakau dem Pollack zugeschriebenen Werke, namentlich der schöne Altar des Johannes Eleemosynarius in der Katharinenkirche und ein völlig ruiniertes „Sippenbild" im Nationalmuseum (Inv. Nr. 1628) bringen eine Beruhigung und Vereinfachung in den Darstellungsmitteln, wie sie durch die Kunst des neuen Jahrhunderts bedingt wurde; sicher sind diese Bilder erst um 1500 entstanden, haben also für eine Ableitung der Stoßischen Kunst zunächst kein Interesse.

Ein allgemeiner Überblick über die nordische Kunst aus der Mitte des Jahrhunderts ergibt, daß ein bei Stoß überaus beliebtes Motiv, die bauschenden und flatternden Mäntel, auch in Gegenden und von Malern gern verwendet wurde, mit denen unser Meister nicht in Beziehungen gestanden haben kann. Der Sinn für dekorative Abrundung und Bereicherung ist in der spätgotischen Kunst so verbreitet, daß wir es nicht mit der Erfindung eines einzelnen zu tun haben. Wie Schongauer, so benutzt auch Gerard David noch gelegentlich das bauschende Pluviale, um der stürmischen Bewegung seines Verkündigungsengels größeren Schwung und ein bedeutenderes Volumen zu geben[200]); in diesem Sinne wendet es ja auch Stoß zunächst auf den Reliefs und im Mittelschrein seines Marienaltars an.

Ganz ähnliche Erwägungen scheinen in Südfrankreich und Spanien dieselbe Mode befördert zu haben. Eine Anzahl von Tafelgemälden aus der Mitte und vom Ende des 15. Jahrhunderts, die in den letzten Jahren namentlich durch französische Forschungen[201]) bekannt geworden sind, bekunden eine auffallende Neigung für stürmische, teilweise stark geknitterte, faltige Mäntel und hastige Bewegungen; eine große Vorliebe für die Stiche Schongauers beweist, daß diese Strömung mit Deutschland in gewissen Beziehungen gestanden hat.

Man kann die dekorativen Tendenzen im Grunde in den meisten malerischen und plastischen Werken der Zeit nachweisen; Spuren finden sich noch weit später in der allgemein verbreiteten Vorliebe für flatternde Bänder, für den wehenden Schurz des Gekreuzigten usw.

Auch die Anfänge der bewegten Gruppierung, der Raumvertiefung durch gewaltsam verkürzte Stellungen und Überschneidungen lassen sich weit zurückverfolgen. Es scheint, als ginge im burgundischen und im süddeutschen Kunstgebiet diese Neigung schon seit der Mitte des Jahrhunderts selbständig neben der klassischen, ruhigen Kompositionsweise der niederländischen Malerschule her; in der Werkstatt Wohlgemuths finden sich gelegentlich beide Richtungen vertreten, wie das z. B. die Illustrationen der Schedelschen Weltchronik erkennen lassen.

Eine Gruppe von Stephanus-Martyrien, — der frühe Stich vom burgundischen Meister des Calvarienberges (Lehrs, P. Gr. I, S. 289 ff. u. S. 301 Nr. 7), ein späterer Stich von Israhel von Meckenem (B. 94) und ein Tafelbild der Münchener Schule vom Ende des Jahrhunderts[202]), die alle in den Typen ähnlich und in einzelnen Stellungen eng verwandt sind, — läßt deutlich die Entwicklung des Raum- und Bewegungsproblemes erkennen. Die zunächst ganz unverbundenen, gewissermaßen in die Fläche gepreßten Gestalten werden von Meckenem und dem Münchener Meister räumlich zusammengefaßt und körperhafter gebildet. Es vollzieht sich im allgemeinen derselbe Übergang vom ganz willkürlichen Neben- und Übereinander zum engeren Zusammenschluß unter einen willkürlich verschobenen Augenpunkt, wie wir ihn im Einzelnen an den Reihen der Stoßischen Reliefs vom Marienaltar verfolgen konnten.

Diese spätgotische Entwicklung mit der ererbten Freude an übertriebener Bewegung und wehenden, reichen Draperien endet in der Kunst der sog. Donauschule, des jungen Cranach und einiger bayrischer Schnitzer in Landshut und in München vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts. Ihre Spuren sind in der Apokalypse des jungen Dürer deutlich. Bei diesem Werke glaubte wohl Robert Vischer Einflüsse des Veit Stoß zu erkennen[203]); und tatsächlich ist ein verwandtes Temperament zu spüren. Jedenfalls werden die fränkischen und oberpfälzischen Maler, etwa der Hersbrucker Meister[204]) oder der Maler des Streberschen Evangelistenaltars, diese Anregungen dem jungen Dürer zunächst vermittelt haben; denn Stoß befand sich in der fraglichen Zeit in Krakau. — Bei näherem Studium würden sich in Franken sogar Bildtypen des bewegten Stiles verfolgen lassen können: Der heilige Christoph vom Hochaltar der Martinskirche zu Forchheim schließt sich noch dem Reliefbilde am Baldachin des Friedrichsgrabes in Wien an, und ein heiliger Christoph im Amalienstift zu Dessau, der bald dem jungen Dürer, bald Hans von Kulmbach gegeben wird[205]), ist nach demselben Schema entworfen. — Neben den Werken des Nicolaus von Leyen scheint demnach eine Gruppe oberpfälzischer und fränkischer Maler, deren wichtigste Vertreter in Nürnberg, Passau, Nördlingen ansässig waren, die Kompositionskunst des Veit Stoß beeinflußt zu haben.

Später vollzieht sich dann in engem Konnex mit der Entwicklung der Nürnberger Kunst, das Fortschreiten von der lockeren Anordnung der frühen, malerischen Reliefs znm gedrängten, plastischen Stil des Königsgrabes auf dem Wawel von 1492. Im selben Jahre arbeitet Adam Kraft am Grabmal Sebald Schreyers an der Sebalduskirche in Nürnberg. Damit ist die Richtung gefunden, die zu gedrängter Massenkomposition, zu den Sebalder Reliefs des Veit Stoß, (1499) zu Dürers Apokalypse und großen Passion und zu Krafts Passionsrelief vor dem Tiergärtnertore führen sollte. Wieweit in diesen Werken neuerdings fremde Einflüsse mitsprechen, müssen wir einer späteren Untersuchung vorbehalten.

Schluß.

Ist es wirklich der Mühe wert, die Jugendwerke des Veit Stoß so eingehend zu betrachten? Lohnt es, mit Sorgfalt die Fäden und mannigfachen Beziehungen aufzudecken, die ihn mit der Kunst einer Generation verbinden, welche uns heute kleinlich, wirr in ihren Anschauungen, bizarr in ihrem Geschmack, aufdringlich in ihrer prunkvollen Überladenheit erscheint? —

Ich glaube, ein ruhig abwägender Blick entdeckt in diesem Drängen und Hasten, in diesem Streben nach Effekt, nach Reichtum und Mannigfaltigkeit die Keime einer neuen Kunst: Von dem malerischen Kanon der Spätgotik ringt sich der unermüdlich suchende und experimentierende Geist des jungen Bildhauers zum konsequenten Naturalismus hindurch. Vom äußerlichen Reichtum zur eindringlichen Beobachtung und Darstellung des Menschen, zwar noch immer eines gotisch fühlenden und agierenden Menschen, aber schon eines Menschen von Fleisch und Bein. Das Puppenhafte wird abgestreift; der nackte Körper ist entdeckt, Haut, Muskeln und Knochenbau werden mit größter Sorgfalt beobachtet. Von dem bloßen Kokettieren mit nackten Einzelformen am Marienaltar führen die trefflichen Kruzifixe der Krakauer Zeit dicht an das Ziel heran, um welches der junge Dürer wenige Jahre später sich heiß bemüht. Die malerische Überladenheit in Gewandung und Schmuckformen wird allmählich eingeschränkt; nach dem Sturm und Drang der Jugend kommt unser Meister zur Ruhe und Geschlossenheit. Natürlich nicht im Sinne der italienischen Renaissance, sondern in ganz freier und eigener Umbildung der Traditionen der deutschen, spätgotischen Kunst. —

Anmerkungen.

[1]) Vgl. darüber: Hampe, Ratsverlässe I S. IX und Bayrische Gewerbezeitung Bd. XI; 1898. S. 2 ff.; besonders: S. 82.

[2]) Jan Ptaśnik, Ze Studyow nad Witem Stwoszem. Kraków 1910. S. 3 f.

[3]) Dr. Friedr. Campe, Johann Neudörfers Nachr. von den berühmten Künstlern und Werkleuten usw. 1546; nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828. Herr Hofrat Prof. Dr. M. Rosenberg, in dessen Besitz sich die Handschrift, nachdem sie durch C. A. v. Heideloffs Hände gegangen, heute befindet, gestattete mir in entgegenkommender Weise die Prüfung des Manuskriptes.

[4]) Wasserzeichen: Bischof auf Stöckelschuhen mit Krummstab, der in Rokokovolute, endigt und „A A."

[5]) L'Academia Todesca usw. Oder Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675, II. Teil 3. Buch S. 230. Der Wortlaut deckt sich etwa mit dem bei Lochner abgedruckten Text Neudörfers; nur die Datierung des Sebalder Kruzifixes auf das Jahr 1526 — eine irrige Notiz — ist bei Sandrart hinzugefügt.

[6]) Neudörfer-Lochner S. 84.

[7]) Ebenda S. 11.

[8]) Nürnberg, städt. Archiv. Konservatorium Bd. 57, Fol. 125.

[9]) Die früheste von Neudörfer erwähnte Skulptur ist der „englische Gruß" von 1518. Neudörfer ist 1497 geboren (gest. 12. XI. 1563).

[10]) J. G. Doppelmayr, Historische Nachricht von den Nürnberger Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730. S. 191 f.

[11]) Christoph Gottl. von Murr Journal zur Kunstgeschichte und zur allg. Literatur. Nürnberg 1776. II. Teil S. 51 ff. — Derselbe; Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in des H. R. Reichs Freyen Stadt Nürnberg usw. Nürnberg 1778 S. 40 und a. a. O. — Derselbe; desgl. 2. Aufl. Nürnberg 1801 S. 66 und a. a. O.

[12]) R. von Rettberg, Nürnberger Briefe zur Gesch. der Kunst. Hannover 1846. Derselbe Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854.

[13]) R. Bergau, Veit Stoß und Adam Krafft in Dohmes Kunst und Künstlern; Leipzig 1878. Derselbe; Der Bildschnitzer Veit Stoß und seine Werke. Nürnberg bei Schrag o. J.

[14]) G. F. Waagen; Kunstwerke und Künstler in Deutschland. I. Kunstwerke und Künstler im Erzgebirge und in Franken. Leipzig 1843 S. 87, 244 und a. a. O.

[15]) Nagler, Kunstblatt, 1847. S. 141 ff. Derselbe; Neues allgemeines Künstlerlexikon, München 1847 Bd. 17 S. 423. — Derselbe; Die Monogrammisten. II. Nr. 2493 S. 888 ff.

[16]) W. Lübke; Geschichte der Plastik; Leipzig 1863; 3. Aufl. II. Bd. Leipzig 1880 S. 304 ff.

[17]) J. Baader; Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860. S. 14 ff. und S. 97 ff. Derselbe; Beiträge usw. 2. Reihe. Nördlingen 1862 S. 44 ff. Derselbe in „Zahns Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" I. 1868. S. 239 ff. Derselbe; ebenda II. 1869; S. 78 f. Etwa gleichzeitig veröffentlichte J. Rastawiecki; Bibliotheka Warszawska, Bd. I. Warschau 1860 S. 32 ff. eine Anzahl Nürnberger Urkunden zum Leben des Veit Stoß in polnischer Übersetzung, die insofern interessant ist, als R. in Nürnberg einige Dokumente erworben hatte, die bis heute nur in dieser Übertragung bekannt sind.

[18]) G. W. K. Lochner; des Johann Neudörfer . . . . . Nachrichten s. O. 1875, S. 84 ff.

[19]) Th. Hampe; Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler. 1474—1618. Quellenschriften für Kunstgeschichte usw. Neue Folge Bd. XI 1904 Nr. 644 ff.

[20]) A. Gümbel; Repertorium für Kunstwissenschaft XXX 1907 S. 331. Ebenda XXXI 1908 S. 140 ff.

[21]) Dr. J. Ptaśnik, Ze studyow nad Witem Stwoszem. Kraków 1910 und in den „Rocznik Krakowski" Bd. XIII. 1910 S. 162 ff.

[22]) Wilhelm Bode; Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1887 S. 119 ff.

[23]) P. J. Rée in der „Allgemeinen Deutschen Biographie" Bd. 38 Leipzig 1893, S. 467 ff. und in der „Bayrischen Gewerbezeitung" 1894, S. 337 ff.

[24]) Berthold Daun; Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn; Leipzig 1903. Derselbe Veit Stoß. Knackfuß-Monographien LXXXI, 1906 Bielefeld und Leipzig.

[25]) Hermann Voß; Zwei unerkannte Werke des Veit Stoß in Florentiner Kirchen: Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstslg. XXIX. 1908 S. 20 ff. Derselbe; Eine Madonnenstatuette des V. St. im South-Kensington-Museum. Repertorium f. Kunstw. XXXI, 1908 S. 528 ff.

[26]) Fr. Tr. Schulz, Neuentdeckte Arbeiten des Veit Stoß. Mitteilungen d. germ. Nat. Museums 1908, S. 89 ff.

[27]) Kurt Rathe; Ein unbek. Werk des V. St. in Wien. Jahrb. der K. k. Zentral-Kommission 1909, S. 181 ff.

[28]) S. Graf Pückler-Limpurg; Kunstchronik 1904, XV. S. 189 ff. (Dagegen: B. Daun; Kunstchronik 1904, S. 375 ff.) W. Josephi; Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. St. Nürnberg 1904, H. 16, S. 283 ff. „G" Zeitschrift f. christl. Kunst 1904, S. 62. Kohte; Histor. Monatsbl. f. Posen 1904, S. 105 ff. Über die Knackfuß Mon.: Th. Hampe, Monatsh. f. Kunstw. Litt. 1906 S. 65 ff. F. Kopéra in „Kwartalnik historyczny" XXI. 1907, S. 457.

[29]) W. Josephi; Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nat. Museum Nürnberg, 1910.

[30]) W. Vöge; Monatsh. f. Kunstw. 1910, S. 242 f. Derselbe; ebenda 1911, S. 278.

[31]) A. Grabowski; Historyczny opis miasta Krakowa i jego okolice. Krakau 1822; S. 103 f. führt den Marienaltar auf, ohne den Namen des Veit Stoß zu nennen. Wichtig ist erst: Derselbe; Krakow i jego okolice. 3. Aufl. Krakau 1836, S. 127 ff. u. 350 ff. Derselbe; dgl. 5. Aufl. 1866, S. 364 ff.

[32]) A. Grabowski; „Starozytności historyczne polskie". I. Krakau, 1840. S. 437 ff. Derselbe u. J. Lepkowski: Ogrojec plaskorzezba in „Starozytnosci i Pomniki Krakowa". Krakau 1848, S. 17 ff. Derselbe; „Dawne zabytki miasta Krakowa". Krakau 1850, S. 156 ff. Derselbe; Starozytnice wiadomosci o Krakowie. usw. Krakau 1852, Derselbe; Skarbniczka naszej Archeologji. Leipzig 1854 S. 38 ff. u. 159 ff.

[33]) A. Essenwein; Die mittelalterl. Kunstdenkmale d. Stadt Krakau: Leipzig 1869, S. 108 ff. u. a. a. O.

[34]) In deutscher Sprache: J. Lepkowski; Das Grab des Königs Kasimir. Mitt. d. K. k. Zentral-Kommission V. 1860, S. 296 ff. Derselbe; Die Marienkirche in Krakau; ebenda IX. 1864, S. 97 ff. Derselbe; Über die Werke des V. Stoß, welche mit dem Monogramm des Meisters versehen sind; ebenda XII. 1867, S. LXXXIV f. Derselbe; Das Grab des Bischofs Oleśnicki in Gnesen; ebenda XIII. 1868, S. LI.

[35]) L. Lepszy; Pacyfikal sandomierski in den „Sprawozdania Komisyi hist. sztuki Akad. Un." V., S. 97 f. Derselbe; St. Stoß; Zeitschr. f. bildende Kunst 1889, S. 92 ff. und in „Przeglad powszechny" 1889, XXII., S. 53 ff.

[36]) M. Sokolowski, „Studya do historyi i rzezby w Polsce w XV i XVI wieku" in „Sprawozdania etc." VII. 1906, S. 79 ff. (indes schon 1899 zum größten Teil als Sonderabdruck).

[37]) F. Kopéra; Wit Stwosz. Krakau 1907, Sonderabdruck. Derselbe; Wit Stwosz w Krakowie in „Rocznik Krakowski" X. 1907. Vgl. F. Kopéra; Wit Stwosz im „Muzeum polski". 1906, Nr. 2.

[38]) A. a. O. S. 113 ff.

[39]) Ludwig Stasiak; Prawda o Piotrze Vischerze. Krakau 1910. Derselbe; O narodowni Wita Stwosza. Krakau 1910. Derselbe; Wit Stwosz w Salzburgu i Wiedniu (Wien) in „Sztuka" 1911 Bd. I, Heft III, S. 106 ff.

[40]) P. J. Rée; Allgemeine deutsche Biographie Bd. XXXVIII, Leipzig 1893, S. 470. H. Sepp; Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte, Straßburg 1906, S. 309. Th. Hampe; Ratsverlässe I 1904 Nr. 644 Anm. W. Josephi; Die Werke plastischer Kunst im Germ.-Nat.-Museum. Nürnberg 1910. Nr. 264, 269, 270, 271, 272, 273, 277, 278, 316—319, 321—323.

[41]) Die Spezialliteratur über die Kupferstiche des V. Stoß findet sich im Anhang I zusammengestellt.

[42]) Vgl. Ptaśnik, S. 157 ff.

[43]) Außerdem ist der wichtige Band der „Acta scabinalia" Nr. 1474, den noch Grabowski benutzte, heute aus dem Krakauer Archive verschwunden; er enthielt, neben einigen Testamenten zugunsten des Marienaltars, Nachrichten über den Hauskauf des Veit Stoß im Jahre 1481 und über eine Vollmacht, die Stoß seinem aus „Harow" eingewanderten Bruder Mathias, einem Goldschmied, im Jahre 1482 übertrug.

[44]) Vgl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXXIV, 92 und Ptaśnik, S. 115 ff.

[45]) Ptaśnik führt auf S. 124 ff. eine Anzahl in Schlesien usw. ansässiger adeliger Herren „Stoſſo" an; neben dieser in der latinisierten Schriftsprache üblichen Form findet sich schon im 13. Jahrhundert die vulgäre Form „Stoscho" oder „Stosscho".

[46]) Ptaśnik, S. 170 f. Nr. 69 und Anhang II, S. 205 ff. Nr. 45; ebenso in einem Briefe an den Nürnberger Rat vom Jahre 1525, der sich, früher im Besitz des Barons Rastawiecki, heute im archäologischen Institut der Krakauer Universität findet.

[47]) Ptaśnik, S. 170 f. Nr. 89 und Anhang II.

[48]) Ptaśnik, S. 121.

[49]) Baader, Beitr. I. 1860, S. 22.

[50]) Ptaśniks Argument, ein Ruffifusor sei wegen seiner kunsthandwerklichen Tätigkeit bei der unfreien Berufswahl des Mittelalters wohl der Vater des Malers und Bildschnitzers, ist kaum stichhaltig. Der Ruffifusor arbeitete zunächst Gebrauchsgegenstände in Kupferguß; als Bildgießer oder dergl. ist Hanus Stochse nirgends erwähnt, wohl aber als „pixidarius". Auch zeigt sich Stoß später mit der Gußtechnik nicht vertraut, denn er sucht, als ihm Kaiser Maximilian eine Bronzestatue für sein Insbrucker Grabmal in Auftrag gibt, nach Rotgießermeistern, die ihm bei der Ausführung des Werkes helfen sollen (Hampe; Ratsverlässe I, Nr. 1006 ff.) Endlich sind in dem erhaltenen Testament des Hanus Stochse vom Jahre 1453 keine Kinder erwähnt. (Ptaśnik, S. 124).

[51]) Krakau, städt. Arch.; liber iuris civilis 1491—1554, S. 78. Anh. II, S. XXIII, Nr. 44.

[52]) Krakau, städt. Arch.; acta consularia Nr. 431, fol. 290. Anh. II. S. XXIII, Nr. 43.

[53]) Vgl. Lepszy, Zeitschr. f. bild. Kunst 1889, S. 93. Dieser Goldschmied Stenczel lebt später gleichzeitig mit dem Schnitzer Stanislaus Stoß in angesehener Stellung in Krakau; er wird wiederholt als „magister mechanicorum" (Obermeister der Zunft) genannt (im Jahre 1502; 1505; 1516). 1497 wird Goldschmied Stenczel von der Brudergasse erwähnt; während der Bildschnitzer 1509 ein Haus in der „breutengasse" erwirbt.

[54]) Vgl. L. Lepszy, Sprawozdania, Bd. V, S. 96 ff. und Ptaśnik, S. 158, Nr. 17.

[55]) Das Original, seit 1857 in Besitz des verstorbenen Barons Rastawiecki in Krakau, ist in polnischer Übertragung in der Biblioteka Warszawska, 1860, Bd. I, S. 32 ff. abgedruckt. Eine getreue Abschrift im Nürnberger Stadtarchiv; Norica V (nach v. Kreß, Mitteil. des Ver. d. Gesch. der Stadt Nürnberg. Heft 1, Nürnberg 1879, S. 91 ff.). Außerdem wird der Verkauf des Hauses an „maister Veit Stoß vonn Kracka" im Verkaufsprotokoll der Judenhäuser ausdrücklich erwähnt (Nürnberg, Städt. Archiv. Rep. 81; XXIV, 88a, S. 4). (Nach frdl. Mitt. des Herrn Dr. A. Gümbel.)

[56]) Vgl. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, Wien 1883, Bd. I, 2. Teil, S. XX, Regesten Nr. 123.

[57]) Städt. Arch. Acta consularia Crac. Nr. 431, Fol. 290, vgl. Anhang II, S. XXIII. Nr. 43.

[58]) Ptaśnik, S. 122 weist darauf hin, daß Heilige dieses Namens in Krakauer Kirchen besonders verehrt wurden; tatsächlich beteiligte sich damals, wie aus dem liber testamentorum hervorgeht, die deutsche Bürgerschaft der Stadt eifrig am Bau der Kirchen dieser Heiligen.

[59]) Diese Stelle enthält freilich starke Anachronismen, denn A. Stoß bezog nach eigenem Bericht im Jahre 1504 die hohe Schule und studierte „in etzlichen Universytteden" (Nürnberg, Kreisarchiv S. I, L. 103, Nr. 3, S. 49/52), wurde erst 1517 in Ingolstadt Doctor decretalium und im Jahre 1520 von Budapest aus zum Prior seines Klosters

berufen (Nürnberg, Kreisarchiv, ebenda. S. 35). Über das Scheurl-Buch vgl. Mitt. des Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg. 9. Heft, 1892 S. 218 ff.

[60]) Wernicke, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit. 1879, Spalte 359 f.

[61]) Ptaśnik, S. 118 f.

[62]) J. Baader, im Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit. 1860, Spalte 396.

[63]) R. Bergau, Dohme. 1878, S. 2 f.

[64]) Ptaśnik, S. 118.

[65]) Ptaśnik, S. 124 ff.

[66]) Förstemann, Altdeutsches Namenbuch. 2. Aufl. Bonn 1900. S. 1365 nennt die niederdeutschen Ortsnamen: Stotenhusen, Stuthenborch, Stuteslo, Stotesheim.

[67]) Ptaśnik, S. 128.

[68]) Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. II, 2, Nr. 3728 und II, 3, Nr. 4983, 4989, 4991b, 5051. (Nach frdl. Mitt. des Herrn cand. hist. art. E. Buschbeck.)

[69]) W. Tobler-Meyer. Deutsche Familiennamen usw. Zürich 1894, S. 141.

[70]) Ptaśnik, S. 158, Nr. 13, und Anhang II, S. XVII f., Nr. 21.

[71]) Daun, Beiträge. 1903, S. 1 u. 3.

[72]) Robert Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart 1888, S. 204.

[73]) Grabowski, Skarbniczka, Leipzig 1854, S. 70.

[74]) Zu ähnlichem negativen Resultate gelangt Féliks Kopéra a. a. O. 1907, S. 7 ff.

[75]) Vgl. Anhang II, S. XIII f., Nr. 9.

[76]) Die Worte: „Nullus tamen Polonus subsidia aut eleemosynas praebuerat, sed multi deridebant, putantes sine fine desistere, de quibus multi sunt etiam per Beatissimam Virginem turbati multis adversitatibus" und die Betonung des Wortes „Almanus" lassen allerdings eine deutschfreundliche Tendenz deutlich erkennen.

[77]) Sprawozdania V, S. 96 Anm.

[78]) Ptaśnik, S. 119 f.

[79]) Neben Stoß werden in dieser Zeit ein Schnitzer Bartholomäus aus Sachsen, der 1486 das Chorgestühl im Dome schnitzt, und der Bildhauer Jörg Huber von Passau vom Hofe beschäftigt; außerdem finden sich 1477 ein „Joannes pictor dictus Drwal" (= Holzhacker, Schnitzer), 1481 Joannes „parvus pictor", Bartholomäus pictor und Nicolaus pictor (wohl Nicolaus Haberschreck), der 1483 auf sein Bürgerrecht verzichtet, in den königlichen Rechnungen (vgl. Sokołowski, Studya; Sprawozdania VII, Spalte 87 und Grabowski, Skarbniczka, 1854, S. 175 u. S. 40).

[80]) Grabowski, Starozytnicze wiadomości o Krakowie. Krakau 1852. S. 31 f.

[81]) Ptaśnik a. a. O., S. 160, Nr. 24 und Anhang II, S. XXI, Nr. 31.

[82]) A. Gümbel, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, S. 331 und Anhang II. S. XIII, Nr. 8. Über einen neuen Fund Dr. A. Gümbels, durch den Stoß schon im Jahre 1461 in Nürnberg nachweisbar sein soll, werde ich in der Buchausgabe berichten.

[83]) Féliks Kopéra, Wit Stwosz w Krakowie, Krakau 1907. Außerdem gestattete mir Herr Direktor Kopéra freundlich Einsicht in die Abzüge der Originalaufnahmen, die in Kürze vom Krakauer Altertumsverein als Sammelband herausgegeben werden sollen. Dem „Towarzystwo Miłośników historyi i zabytków miasta Krakowa" verdanke ich die liebenswürdige Überlassung einiger Aufnahmen des Altars.

[84]) Nürnberg, Kreisarchiv. M. 235. Bürger- und Meisterbuch 1462/95. Fol. 160 b.

[85]) In einer Stiftung vom Jahre 1480 (Anhang II, Nr. 10, m.) erscheinen bereits die neuen Verweser außer Johann Heydeke, der erst 1486 im Zusammenhang mit dem Marienaltar urkundlich genannt wird; wann sein Vorgänger Christoph Rebencz gestorben ist, wissen wir nicht.

[86]) Ausführlich handelt über Mathias Stoß: Lepszy, Pacyfical sandomierski in den Sprawozdania, Bd. V, S. 96 ff. Im Testament dieses Goldschmiedes findet sich die Wendung: „Ich Mothis Stoß oder Schwob, als man mich nent hyr zuw Land." Dieses Testament ist 1534 aufgesetzt und 1540 vollstreckt worden (Grabowski, Skarbniczka; Leipzig 1854, S. 91).

[87]) „Lösch" ist = pulverartiger Goldstaub; „goldloschmechir" also = Goldschläger (vgl. Anh. II, Nr. 26).

[88]) Consularia Crac. 430, pag. 82 (Ptaśnik, S. 160 Nr. 23 vom 16. Oktober 1486). Damals bezahlt Jacob Bothner 32 Gulden an Johann Heydeke.

[89]) Advocatialia Crac. 87, fol. 393 (Ptaśnik, S. 160, Nr. 21 vom 25. Februar 1486). Anhang II, S. XX, Nr. 29.

[90]) Ältere Biographen behaupten, Stoß habe sich damals an einer Konkurrenz für das Sebaldusgrab beteiligt; P. J. Rée (Allg. deutsche Biographie Bd. 38. S. 469) u. a. lassen ihn in dieser Zeit das Sandsteinepitaph für den am 4. Dezember 1485 verstorbenen Doktor Hermann Schedel über der Schautüre von St. Sebald fertigen; diese etwas kleinliche, aber fleißige Arbeit trägt indes ein fremdes Meisterzeichen.

[91]) Die in Nürnberg gebräuchlichen, technischen Ausdrücke der Zeit erfahren wir aus einer Altarstiftung Sebald Schreyers für Schwäbisch Gmünd vom Jahre 1505: er unterscheidet Tafeln mit zwei „aufgehenden" Flügeln und „zweyen neben oder plintflügeln; „unden mit einem sarch" und „oben mit einem gespreng" (A. Gümbel in Mitteil. des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, 16. Bd. 1904. S. 125 ff.).

[92]) Advocatialia Crac. 88, Fol. 21 (Ptaśnik, S. 160, Nr. 26 vom 31. Dezember 1488).

[93]) Die Reihe der sieben Freuden Mariä ist nicht überall die gleiche. H. Wierz rechnet z. B. Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Auffindung Jesu im Tempel zu den Freuden, die Flucht nach Ägypten und die Himmelfahrt Christi zu den Schmerzen Mariä.

[94]) Erwähnt und beschrieben bei (Lepkowski), Kościołów Krakowskich opisanie, wydane w Krakowie r. 1603. Neudruck Kraków 1860, S. 24. Grabowski, Historyczne opis, Krakau 1822, S. 103 f. (Kennt Stoß noch nicht als Schnitzer des Altars); derselbe Kraków i jego okolice 1836, S. 127 f.; Nagler, Kunstblatt, 1847, S. 142; F. v. Quast, Kunstblatt, 1847, S. 197; Graf Przezdziecki, Monuments du moyen âge et de la renaissance. III Série. 1862, Tafel L ff. J. Lepkowski, Mitteilungen der K. k. Zentralkommission, IX, 1864, S. 97 ff. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, S. 108 f.; W. Łuszczkiewiecz, O trészi rzeźb ołtarza wielkiego w kościele Panny Maryi w Krakowie. Kraków 1868 (Leitet den Inhalt der Darstellungen aus der Legenda aurea des Jakobus de Voragine ab). Bergau, Dohme, 1878, S. 4 ff. Bode, Plastik, 1887, S. 121; (gibt irrig 1484 als Datum der Vollendung an). Rée, Bayr. Gewerbezeitung 1894, S. 337 ff. Daun, Beiträge 1903, S. 7 ff. Derf., Veit Stoß, 1906, S. 13 ff. F. Kopéra, Wit Stwosz, 1907; Kap. V. S. 30 ff. mit guten Abbildungen aller Teile.

[95]) Mitt. d. K. k. Zentr.-Komm. IX, 1864, S. 97 ff. und Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Leipzig 1869, S. 108 f.: berichten auch, daß damals die Außenflügel des Altars nicht mehr beweglich waren und die Helme der Baldachine fehlten.

[96]) Nach Ausweis der Akten im Archiv der Marienkirche fand schon 1833 eine vorläufige Restauration statt. Die letzte Erneuerung ist durch eine Marmortafel rechts vom Altar verewigt, welche die Wiederherstellung des Werkes des polnischen Bildhauers (rzeźbiarz polski) Veit Stoß in der ursprünglichen Herrlichkeit rühmt.

[97]) Jetzt im Krakauer Nat.-Museum; eine Abbildung nach einer Zeichnung bei Kopéra a. a. O. Fig. 29. Reiche Brokatmuster hatten die beiden Bischöfe im Gespreng, der Engel der Verkündigung, die Könige der Anbetung u. a. Eine reichere Landschaft zeigten die Höllenfahrt Christi; die Geburt Christi; Christus und Magdalena. Von der Ausstattung des Innenraumes auf der Verkündigung sind jetzt noch Spuren erhalten. Alle Details an den Rüstungen der Kriegsknechte auf der Gefangennahme und Auferstehung Christi waren aufgemalt; auch die Gesichtszüge waren sorgfältig mit dem Pinsel ausgeführt; so trug einer der Kriegsknechte auf der Gefangennahme Christi Warzen im Gesicht. Unter dem kleinen Erker der goldenen Pforte bei der Begegnung Joachims und Annas befand sich ein bemaltes Fenster mit Vorhangbogen.

[98]) Łuszkiewicz a. a. O. S. 45.

[99]) Kopéra a. a. O. S. 30. Die jetzt auf dem Sargdeckel der „Grablegung Christi" aufgemalte Signatur, das Meisterzeichen des Veit Stoß, findet sich nicht auf den Zeichnungen Dudraks und scheint neuerlich hinzugefügt.

[100]) Grabowski; Kraków i jego okolice. 1836, S. 127.

[101]) Bode, Plastik, 1887, S. 121.

[102]) Josephi, Katalog, 1910 Nr. 85, 87—89. Ende 14. Jahrh. Stilistisch verwandt einem heiligen Stephanus und einem unbekannten Heiligen (Laurentius?) von Sandstein am Gewände des westlichen Nordportals von St. Lorenz.

[103]) E. Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei, 1858, I, S. 51 f. und Tafel. Nach der zugehörigen Inschrift Epithaph für die 1448 verstorbene Margaretha Pfollerhofer.

[104]) Vgl. den Mariaschlafaltar von 1434 im Dome zu Frankfurt a. M. (Dehio-v. Bezold; Denkmäler der deutschen Plastik. 15. Jahrh. Taf. 34); eine Replik dieser Gruppe im Dome zu Würzburg (1470/80); oder den Marientod (Terrakotta) in der Dreieinigkeitskirche zu Fécamp (Les Monuments Piot; Bd. VII 1900, Taf. XX, um 1500).

[105]) Geschenkt 1859 von Vinzent Sroczyński, Lit.: Sokolowski, Studya; in den Sprawozdania VII, Spalte 79 ff. mit ausführlicher ikonographischer Erklärung. Daun, Beiträge 1903, S. 28; derselbe, Veit Stoß, 1906, S. 17, hält neben der Schnitzerei, auch die Malerei für eigenhändig.

[106]) Die Blendflügel befinden sich heute im Krakauer Nat.-Museum Nr. 1619. Die Passionsszenen tragen Goldgrund zur Schau, die Heiligen der Außenflügel stehen unter architektonischen Umrahmungen im Sinne der deutschen Rennaissance. Alle Teile sind stark übermalt. Die Schnitzereien der Flügel sind je 76 cm hoch und 54 cm breit (ohne die Baldachine); die Tafeln sind je 86 cm hoch und 56 cm breit. Die beiden Rosetten in den oberen Ecken des Zimmers sind ein Motiv, das sich in der österreichischen Frührenaissance, z. B. an dem Kirchenportal zu Ferschnitz findet (Österreich. Kunsttopographie III. S. 44. Taf. I—II.)

[107]) Die Schnitzerei der Mitteltafel ist 146,5 cm hoch und 104,5 cm breit. Die linke Hälfte des Tempelganges Mariä vom Hochaltar mißt 1,49 m in der Höhe und 0,99 m in der Breite.

[108]) Eine getreue Publikation sämtlicher Blätter läßt die „Graphische Gesellschaft" durch Herrn Dr. Baumeister-München vorbereiten, dessen Liebenswürdigkeit ich die Photographien der vollständigen Serie im Münchener Kabinet verdanke.

[109]) Einen besonderen Beweis für die Sprödigkeit seiner Platten erbringt das häufige Vorkommen von Sprüngen und das Wegbrechen der Plattenecken.

[110]) Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XVI. 1895, S. 228.

[111]) Enthauptung der heiligen Katharina im Rund. Vgl. C. Glaser, H. Holbein d. Ä. Leipzig 1906. Verzeichnis der Handzeichnungen Nr. 31.

[112]) Vgl. etwa Schongauers „kluge und törichte Jungfrauen", B. 77—86 für die Gewandbehandlung, oder die Hände der „Verkündigung" (B. 2 u. 3) für die Hände Petri und Christi in der „Auferweckung des Lazarus" von Stoß.

[113]) Les monuments Piot. Bd. IX. 1902. Tafel VI.

[114]) Skarbniczka naszej Archeologij. Leipzig 1854, S. 159 und Anh. II, S. XIV. Nr. 10 c. Grabowski setzt die Stiftung infolge eines Lesefehlers ins Jahr 1473.

[115]) Krakau, Berühmte Kunststätten, Nr. 36, Leipzig 1906, S. 73.

[116]) Studya, Sprawozdania VII, Spalte 175.

[117]) Wit Stwosz, 1907, S. 68 mit Abb. des Kopfes nach dem Gipsabguß.

[118]) Kopéra, a. a. O., S. 72, als eigenhändiges Werk.

[119]) W. Łuszczkiewicz, Stare cmetarze krakowskie. Rocznik krakowski. I. S. 24 ff.

[120]) (Lepkowski), Kościołów krakowskich opisanie wydane w Krakowie r. 1603 (von Pruczsz?). Neudruck Krakau 1860, S. 24.

[121]) Pruszcz, Stolecznego miasta Krakowa kościoły y kleinoty. Krakau 1647, S. 34. Danach befand sich das Kreuz über dem Kreuzaltar der Marienkirche.

[122]) Grabowski, Krakow i jego okolice. 3. Aufl. 1836, S. 353 als Werk des Veit Stoß. Nagler, Kunstblatt, 1847, S. 143: zweifelhaft. Essenwein, Kunstschätze Krakaus, 1869, S. 112: Wohl mit Unrecht Veit Stoß gegeben; auf den bemalten Flügeln früher innen Himmel und Hölle, außen die Kirchenväter. Sokolowski, Sprawozdania, VII, Spalte 168: Auf den Flügeln innen Fegefeuer und Hölle, außen die drei Schutzpatrone Krakaus und Polens. Danach Daun, Beiträge 1903, S. 32; derf. Veit Stoß, 1906, S. 25: Um 1492. Kopéra a. a. O., 1907, S. 78. Sokolowski und die späteren glaubten mit Recht an die Eigenhändigkeit.

[123]) A. Grabowski, Krakow i jego okolice. 1866. 5. Aufl. S. 366. Identifiziert das Relief mit einem steinernen Ölbergaltar auf dem Friedhof bei der Barbarakapelle, den ein Manuskript von 1650 als bemalt erwähnt. Derselbe Altar wird nach Grabowski bei Pruszcz, Kleinoty usw. 1745, genannt.

[124]) Maße: 1,375 m hoch; 1,557 m breit. Die Haare Christi sind braun, sein Gewand dunkelblau bemalt; Petrus trägt ein blaues Gewand und einen gelben Mantel; Johannes ein rotes Kleid, Jakobus einen roten Rock, überdeckt mit einem gelben Mantel. Auch der Engel ist rot gekleidet. Die mit Eiweiß oder Leim gebundenen Farben sind direkt auf den Stein aufgetragen. (Durchmesser des Steines: 0,37 m).

[125]) Der Prozeß spielt vom 30. Oktober 1492 bis zum 28. Juni 1494. Der Altar Valendorffs stand nach Sokolowski, Sprawozdania VII, Spalte 91 in der Bonerschen Kapelle.

[126]) Grabowski, Starożytności historyczne polskie I. Krakau 1840, S. 445. Nr. 8, las irrtümlich „Sessel" statt „Toffel"; daher die Sage von Veits Krakauer Chorgestühl, die sich noch bei Daun, Beiträge, 1903 S. 10; Kopera, Wit Stwosz, 1907, S. 73 unter Angabe phantastischer Zahlen findet.

[127]) Sokolowski, Sprawozdania, VII, S. 85 f. Pagaczewski, Sprawozdania, VI, S. CXXIV. Daun, Beiträge 1903, S. 28; derselbe, 1906, S. 29, findet Anklänge an Veit Stoß. Kopéra, a. a. O. S. 108 mit Abb. als Werkstattarbeit.

[128]) Teka Konserwatorów Galicyi Zachodniej II, Krakau 1906, S. 336, Nr. 79 und Tafel; Kopéra, a. a. O. S. 109 mit Abb.

[129]) 0,97 cm hoch, 0,825 m breit. Die Krakauer Gruppe mißt etwa 1,10 m in der Höhe.

[130]) Schönbrunner-Meder. Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina usw. Nr. 1131. „Unbekannter Meister des XV. Jahrh. Bisterzeichnung. 16, 23". Nach Meder wegen der flockigen Strichführung „von bereits gealtertem Künstler". Meder schrieb demselben Meister fälschlich die in The Vasari Society I. p. 23. Nr. 30 veröffentlichte Dürerzeichnung zu; Hermann Voß (Der Ursprung des Donaustiles. Leipzig 1907 S. 197 f.) konstruierte einen „Meister der verworrenen Zeichnungsart" auf Grund beider Skizzen. Erst nach Abschluß dieser Arbeit bestätigt Dr. Zoltan Takács (Mitteilgn. d. Gesellschaft f. vervielf. Kunst 1912, S. 27 ff) meine Zuschreibung an Veit Stoß: auf der Rückseite des Blattes befindet sich ein eigenhändiges Briefkonzept an den Nürnberger Rat etwa vom Jahre 1510. Die in diesem Briefe erwähnte Übersiedelung des Jakob Boner nach Krakau erfolgte im Jahre 1512.

[131]) Chronik des Bernhard Wapowski, 1480—1535 in „Scriptores rerum polonicarum" II, Krakau 1874, S. 13. Nach dieser Quelle starb der König am 7. Juni 1492 auf der Burg Troky (jetzt im Gouvernement Wilna-Rußland).

[132]) Prußcz, Stolecznego Miasta Krakowa Koscioły y kleinoty, Krakau 1647, S. 9. A. Grabowski, Historyczny opis miasta Krakowa etc. 1822, S. 86 (ohne den Künstler zu nennen). Derselbe, Krakow i jego okolice 1836, S. 88. F. Brulliot, Dictionnaire des monogrammes, München, 1830, I, Nr. 3270. II, Nr. 2832; Nagler, Kunstblatt 1847, S. 142 f. F. v. Quast, Kunstblatt, 1847, S. 197; E. Förster, Denkmale deutscher Bildnerei und Malerei, I, Leipzig 1858, S. 39 ff. und 2 Taf. A. Przezdziecki und E. Rastawiecki, Wzory sztuki sredniowiecznéj (Monuments du moyen âge etc.), Warschau, 1858. Seria II, Taf. Ee u. F. J. Muczkowski, Dwie kaplice Jagiellońskie, Krakau, 1859, S. 44 ff. J. Lepkowski, Mitt. der K. k. Zentr. Kommiss. 5. Jhrg. 1860, S. 266 ff. Essenwein, Kunstdenkmale Krakaus, Leipzig 1869, S. 89. Bergau, Dohme, 1878, S. 7; Bode, Plastik, 1887, S. 121; Sokolowski, Sprawozdania, VII, Spalte 135 ff. Daun, Beiträge, 1903, S. 10 ff. Derselbe, Veit Stoß, 1906, S. 22 ff. Kopéra 1907, S. 84 ff. mit vollständigem Abbildungsmaterial nach den Gipsabgüssen im Krakauer National-Museum. Auf einer Stufe von 22 m Höhe ruht die Tumba, deren Länge 2,15 m bei einer Breite von 1,01 m und einer Höhe von 1,10 m beträgt.

[133]) Die Felder mit den Wappen von Polen und Littauen zeigen hellfleischroten, die Felder Dobrzyn und Kujawien gelbroten Marmor.

[134]) Ein ähnlicher, beabsichtigter Gegensatz zwischen dem ausgeschwungenen Körper und dem vertikal gestellten Attribute findet sich auf dem Kupferstich der heiligen Genovefa (Pass. 10) von Veit Stoß.

[135]) Auch Jörg Huber von Paſſau heißt in den Krakauer Ratsakten „Bildſchnitzer" und nicht „Steinmetz" (Grabowski, Skarbniczka naszey archeologji. Leipzig 1854, S. 70).

[136]) So auch Muczkowski, a. a. O., S. 54, Anm. 70.

[137]) Daun, Beiträge, 1903, S. 14, als „Leczyca".

[138]) J. Muczkowsky, Rzeźba w Krakowie. Krakau 1904. Rocznik krakowski VI., S. 9 f. Das Dach des Baldachins iſt in der Mitte des 16. Jahrhunderts hinzugefügt; indes ſtammen die kantigen Marmorpfeiler aus dem 15. Jahrhundert.

[139]) Nach Grabowski, Skarbniczka uſw. Leipzig 1854, S. 70, wurde im Jahre 1494 „Jorg Hwber von Paſſaw eyn bilderſchniczer" als Neubürger aufgenommen, für deſſen eheliche Geburt ein Maler Martin bürgte, der vielleicht auch bei der Bemalung des Marienaltars mitgewirkt hatte.

[140]) Miechovita, Chronica Polonorum 1521, 4. Buch, Kap. LXIV. Fol. CCCXXVI: sepulturam accepit, cujus opera mausoleum est superpositum marmoreum, cum supereminentia lignorum rubefactorum (Vita Casimiri regis).

[141]) Muczkowski, Dwie kaplice usw. Krakau 1858, S. 53. Auf der Tafel bei Przezdziezki a. a. O. fehlen die Kreuzblumen noch (1858).

[142]) Eine Reihe von Abbildungen und Beſchreibung der Kapitäle bei Kopera, a. a. O. S. 84 ff. Dieſe Reproduktionen ſind nach den Gipsabgüſſen im Krakauer Nationalmuſeum hergeſtellt.

[143]) Eine Hand des Engels iſt weggebrochen.

[144]) Der Kopf Joſephs iſt abgeſchlagen.

[145]) Bulletin uitgegewen door den Nederlandſchen Oudheidkundigen Bond. Januari 1900. S. 81 f., Abb. 1—11.

[146]) Mitt. der K. K. Zentr.-Kommiſſ. Neue Folge, 2. Jahrg. 1876, S. XLIV mit Tafel.

[147]) J. Lepkowski, Tygodnik illuſtr. Warſchau, 1866, Serie I, Nr. 377; derſ. Mitt. d. K. K. Zentr. Kommiſſ. 13. Jahrg. 1868, S. 51. J. Polkowski, Katedra Gnieźnieńska. Gneſen 1874, S. 143, Tafel VII. Bergau, Dohme, 1878, S. 7 f. Bode, Plaſtik, 1887, S. 121: „nach dem Modell des Veit Stoß," Korytkowski, Arcybiskupi Gnieźnieńscy etc. II, Poſen 1888, S. 490 f. J. Kohte, Verz. d. Kunſtdenkmäler der Prov. Poſen IV, S. 112 u. Taf. VI; Daun, Beiträge, 1903, S. 14 u. Abb. Derſ., Veit Stoß, 1906, S. 23 ff. F. Kopéra a. a. O. 1907, S. 101 f. Die Maße des Steines betragen 2,92 m: 1,73 m. Es fehlen kleine Stücke am Kreuzſtab, in die Dalmatika iſt ein quadratiſches Stück eingeſetzt. Die Umſchrift lautet: „SBIGNEO DE OLESCHNICZA ARCHIEPO PRIMATIQ GNEZNEN SVMO CONSILIO ET ANIMI MAGNITVDINE PRESTANTI DICTATO AC PARENTI PATRIE FAMILIA SATOCRVCIRIA DAMBNO WLGO NVCVPATA QVARTO. NONAS FEBRVAIAS MORTVO MCCCCLXXXIII". In den Ecken der Platte ſind die Wappen Dębno, Topor, Gryf und Kottwitz eingraviert.

[148]) Korytkowski a. a. O.

[149]) Phil. Maria Halm, Hans Valkenauer von Salzburg, Kunſt und Kunſthandwerk 1911, Heft 3. S. 145 ff.

[150]) Vgl. H. Voß, Der Urſprung des Donauſtiles. S. 203 ff. u. Taf. XVI. Daſelbſt weitere Literaturangaben.

[151]) Przezdziecki und Raſtawiecki; Wzory sztuki średniowiecnej w Dawnej polsce 1856—58. 2. Serya, Taf. F. f. Daun, Beiträge 1903, S. 24. Derſ. Veit Stoß, 1906, S. 24; Kopéra, a. a. O. 1907, S. 102, mit Abb. Die Inſchrift lautet: PETRO DE BNINO VLADISLAVIENSI PONTIFIA RELIGIOSO ET SAPIENTI POSITUM PROCURATIONE CALLIMACHI EXPEIETIS AMICI CONCORDISSIMI ANNO MCCCCLXXXXIII.

[152]) S. Anh. II, S. XVII, Nr. 20 (Consularia Cracoviensa 430, Fol. 23, 210, 290, 421). Ferner: Anh. II, S. XXI, Nr. 33, S. XXII, Nr. 35, S. XXIII, Nr. 39.

[153]) Nicolaus, wohl mit Nicolaus Haberſchreck identiſch, den 1476 die Stadt Lemberg zur Bemalung eines Altars heranzieht (Lepszy, Krakau, Berühmte Kunſtſtätten, Nr. 36,

Leipzig 1906, S. 81). Nicolaus Pictor erscheint 1481 in den Kgl. Rechnungen und gibt 1483 sein Bürgerrecht auf (Grabowski, Skarbniczka, 1854, S. 175 u. S. 41).

154) Kopéra a. a. O. 1907, S. 112 f. Diese kleine Kapelle, in der sich jetzt eine Ölberggruppe befindet, soll früher das Gebeinhaus gewesen sein; nach der unregelmäßigen Form des Grundrisses und der Architektur mit den großen Fenstern war der Bau schon ursprünglich für die Aufnahme einer Ölberggruppe gedacht (vgl. z. B. den Baldachin des Ölberges von St. Lorenz in Nürnberg).

155) Dehio-v. Bezold, Denkm. d. deutschen Plastik, Berlin, 1905 ff. Taf. 13 (15. Jahrh.). A. R. Mayer, Nicolaus Gerhaert von Leiden, Straßburg 1910. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 131.

156) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1911, S. 421 f. Kunstgesch. Anzeigen, 1910, S. 110 ff. (Nr. 4).

157) A. R. Mayer, a. a. O. Taf. I.

158) Ebenda, Taf. IV.

159) Dehio-v. Bezold, Denkmäler der deutschen Plastik, Taf. 79 (15. Jahrh.).

160) A. R. Mayer, Taf. II—III. Dehio-v. Bezold, Denkmäler usw. Taf. 11 (15. Jahrh.). M. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, Straßburg, 1907, S. 218 u. Tafel.

161) ca. 2,50 m hoch. Leider grell und dick überstrichen. Das Kruzifix stammt nach seiner Größe vermutlich von einem Triumphbogen; es scheint von einem der zahlreichen Passauer Kirchenbrände gerettet zu sein, da es durch die Hitze eines Brandes in den unteren Partien völlig krumm gezogen ist. Die Entstehung des Kruzifixes im letzten Drittel des 15. Jahrh. bezeugt ein Vergleich mit dem datierten Passauer Holzkruzifix in der Kreuzkirche bei Kloster Niedernburg (1508), das bereits gedrungene, italianisierende Formen zeigt.

162) Dehio, Handbuch, setzt das Portal wohl irrig in das Jahr 1520; damals herrschte in Passau bereits die Renaissanceornamentik. Die an Sarkophagen, ähnlich wie hier am Türgewände, kriechenden Tiere finden sich m. W. zuletzt am Bronzegrabe des Erzbischofs Ernst von Magdeburg von Peter Vischer (1495).

163) Vgl. Kostüm und Haartracht des Stiches Lehrs Nr. 221 oder Schild und Kopftuch auf Lehrs Nr. 222.

164) Vgl. A. R. Mayer, a. a. O., S. 13 ff.

165) Kopéra a. a. O. Fig. 50.

166) Wir haben freilich von Nikolaus von Leyen nur zwei malerische Reliefkompositionen: den Hl. Christoph auf dem Baldachin des Friedrichsgrabes und die Schildhalterin über der Passauer Rathaustür. Daneben scheint die rundplastische Madonnenhalbfigur mit Stifter in Maßwerkumrahmung, die kompositionell und in der genremäßigen Auffassung an die Rollin-Madonna des J. v. Eyck im Louvre erinnert, bemerkenswert.

167) Hampe, Ratsverlässe I, Nr. 743 f., 746, 757, 1006 ff., 728.

168) Hampe, Ratsverlässe I, 1008.

169) Für die Elsässer Beziehungen spricht eine gewisse Ähnlichkeit des Nördlinger Johannes mit der Pose des Johannes der Kreuzigungsgruppe in der Dominikanerkirche zu Wimpfen i. Tal (Dehio v. Bezold, Denkmäler, Taf. 11; 15. J.).

170) A. R. Mayer a. a. O. S. 90 ff. und Tafel XIX f. Noch später, nach der Form der Inschrift erst nach dem Tode des Kaisers Friedrich III. († 1493), entstand die Rotmarmorplatte der 1467 verstorbenen Kaiserin Eleonore in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt, die trotz des Fehlens des bis dahin beliebten, ornamentalen Schmuckes eine außerordentlich unruhige, brüchige Faltengebung beibehält.

171) Karl Lind, Mitt. d. K. K. Zentr. Komm., Neue Folge, 2. Jahrg. Wien 1876, pag. XLIV, mit Tafel.

172) A. Hauser, Ber. u. Mitt. des Altert.-Vereins zu Wien, Bd. XXIV, 1889, Taf. 1. K. Rathe, im Jahrb. d. K. K. Zentr.-Komm., 1909, S. 181 ff. findet Spuren des Einflusses Stoßischer Frühwerke.

173) W. Böheim, Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm., Neue Folge, XII. Jahrg. 1886, S. CXLIX, Fig. 11, vermutet ohne jeden Grund in Veit Stoß den Meister des Altars.

174) Ber. u. Mitt. d. Altert. Vereins zu Wien. 1892, Bd. XXVIII, Taf. 2. Die knieenden Jünger teilweise nach Schongauer B. 34.

[175]) Daun, Beitr. 1903, S. 141 ff. Die zugehörigen Flügelmalereien von Hans von Kulmbach in derselben Kirche tragen die Jahrzahl 1518.

[176]) Phil. Maria Halm, Hans Valkenauer und die Salzburger Marmorplastik in Kunst u. Kunsthandwerk. XIV. Jahrg. 1911, S. 169 f. als Werk dieses Meisters, indes ohne zwingende Begründung; der Einfluß dieses Denkmals findet sich im Reliefbild des heiligen Rupertus (1498) auf Hohensalzburg wieder. Ebenda, S. 172.

[177]) Phil. Maria Halm, a. a. O. und K. Fr. Leonhardt, Monatshefte f. Kunstw. IV. Jahrg. 1911, S. 550 ff., sprechen sich gegen eine ältere, plastische Tradition in Passau aus. Indes sind gerade in Passau selbst und in der Oberpfalz zahlreiche Marmorgräber von feinster Ausführung aus dem Anfang und der Mitte des 15. Jahrhunderts vorhanden. Die Passauer Archive aus dieser Zeit sind leider zum größten Teile vernichtet und geben über die Passauer Kunst keinen Aufschluß. Die bayrische Plastik entwickelt sich erst gegen Ende des Jahrhunderts in erfreulicher Weise; nur in Straubing findet sich außerdem ein größerer Bestand früherer Marmorgräber.

[178]) Vgl. Dr. Th. Hirsch, Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig, Danzig 1843, S. 63. Anhang II. S. 188, Nr. 6.

[179]) Vgl. Anh. II, Nr. 7, datiert vom 30. Januar 1486.

[180]) Ein dreifaches, lateinisches Dystichon in gotischen Schriftzeichen erwähnt auf der ersten Tafel die Stiftung des Erzbischofs Jacob. Die zweite, mir unbekannte Platte enthält die Inschrift: „S. Adalbertus anno salutis 996 huic metropoli preficitur, qua relicta coronatur martyrio Prussie in loco Lochsteth nono calendas Maji 999. Cujus successor 33. Jacobus de Senno presens comparavit mausoleum, opere tamen imperfecto 1480 effertur relicto testamento sumptu at perficiendum, et sub tempore succesoris immediati consummatur 1486 etc." Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen, IV, 112 f.

[181]) Korytkowski, Arcybiskupi Gnieźnieńscy etc. Bd. II, Posen 1888, S. 442 f.

[182]) Korytkowski, a. a. O., S. 487, Anm. 4. Noch am 22. Oktober 1492 berät das Gnesener Kapitel „de capite .... sancti Adalberti .... item de sepulcri tectura et de Ecclesie ornamentis ...." Acta decret. Capit. Gnesn, III, 176 b.

[183]) Polkowski, Kathedra Gnieznieńska, Gnesen 1874, S. 146; Ehrenberg, Gesch. d. Kunst im Gebiete der Prov. Posen, Posen 1893, glaubten Andreas Boryschewski; Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Prov. Posen, Bd. IV, S. 112 f.; Sokolowski, Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnienskiej; Sprawozdania, Bd. VI, S. 153 ff.; Daun, Beiträge, 1903, S. 20 ff. und Veit Stoß, 1906, S. 20 ff., glaubten den Johannes Gruszcynski zu sehen. Sokolowski hielt den Entwurf, Daun das Ganze für ein Werk des Veit Stoß. Dagegen mit Recht W. Josephi, Anzeiger des Germ. Nat. Museums, 1904, S. 197 f. und W. Vöge, Monatshefte für Kunstwissensch. 1910, S. 242. Die richtige Benennung des Dargestellten geben als Vermutung: T. Niecuja-Ziemięcki; Mauzoleum Sw. Wojciecha dłuta Wita Stwosza. Krakau 1898, und F. Kopéra, a. a. O., S. 118, ohne über den Künstler Klarheit zu schaffen.

[184]) Korytkowski, a. a. O., S. 385 gibt die Inschriften: „Joannes de Lasko, Archiepiscopus Gnesnen. suo Neccessario Joanni Gruszcynski Archi-Epo. Gnesnen. hunc cyppum posuit. Anno M 473 Cracowiae vita functo" und „Joannes de Lasko, Archi-Epus. Gnesnen. adoptionis memor antecessori suo Andree Rosa de Boryschewicze anno MDx die 20. aprilis mortuo sarcophagum marmor decorat." Korytkowski, a. a. O., S. 577.

[185]) Mitt. d. K. K. Zentr.-Komm. III. Folge, 5. Jahrg. 1906, Spalte 76 ff.

[186]) Ein italienischer Kaufmann, Michael Avecci aus Florenz, beteiligt sich an den Spenden für den Bau des Marienaltars (Anhang II, Nr. 10. Z, S. XVI). Über Stoß' Beziehungen zu Krakauer Humanisten habe ich oben gesprochen.

[187]) Über Wohlgemuths und Pleydenwurfs Verhältnis zu diesen Meistern, vgl. bes. P. Heiland, Dirk Bouts, Diss. Straßburg, 1903, S. 118/19. (Im Anschluß an Rogiers Grablegung in der Nationalgalerie in London und an Bouts Passionsbilder in Granada und Valencia.) Beliebt ist die Übernahme einzelner Figuren aus niederländischen Gemälden: Vgl. die Rückenfigur eines Kriegers am rechten Bildrande der Münchener Kreuzigung oder eine entsprechende Gestalt auf dem Anbetungsaltärchen im Choreingang der Nürnberger Lorenzkirche mit der Rückenfigur auf Rogiers Bladelinsaltar (Verheißung

der Sibylle an Augustus) in Berlin; oder den kranken Rochus auf einem Flügelbild am Rochusaltar in St. Lorenz, der Entlehnungen aus der Verheißung an Bouts Abraham (Berlin) und Abraham und Melchisedeck (München) in einzelnen Figuren aufweist. Selbständiger und wichtiger sind die Flügelgemälde des Hofer und namentlich des Landauer Altars, der die verfeinerten, perspektivischen Mittel und die zarte Farbigkeit mit Erfolg nachzuahmen versucht.

[188]) Fondation Eugène Piot. Monuments et Memoires IX. Paris 1902. S. 73ff. Taf. VI.

[189]) F. Kopéra, 1907. S. 9.

[190]) Es ist nötig, sich bei der Beurteilung solcher Abhängigkeiten gegenwärtig zu halten, daß Stoß den Wächter rechts auf dem Krakauer Auferstehungsrelief mit einem Bilde des Lyversberger Meisters im Kölner Walraff-Richartz-Museum gemeinsam hat. Wahrscheinlich geht der Typ auf ein niederländisches Vorbild zurück. Die etwas affektierten Posen des Johannes und der Maria auf dem Kreuzigungsrelief des Marienaltars und der späteren Rundfiguren in St. Sebald zu Nürnberg finden sich ähnlich auf dem Rétable du Parlement im Louvre von einem gleichzeitigen Pariser Maler.

[191]) K. Voll in den „Münchener Jahrbüchern" 1908. 2. Halbdd. S. 35ff. m. Abb.

[192]) Die Predigt des Petrus auf dem rechten Außenflügel wäre etwa mit der Beschneidung Christi auf dem Nördlinger Georgsaltar in diesen Punkten zu vergleichen.

[193]) Leider sind die Malereien des Petersaltars stark aufgefrischt. Merkwürdig ist die Vorliebe für ungebrochene Lokalfarben, namentlich ein starkes Gelb und Hellgrün.

[194]) Helbings Monatshefte, I. Bd. 1901. Die Kunstdenkmäler des Königr. Bayerns, Oberpfalz und Regensburg, Bd. IV, Taf. IX.

[195]) Nat.-Mus. Gem. Kat. VIII, 1908, Nr. 354—360. (Aus Würzburg.)

[196]) Kat. der hist. Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906, Nr. 1 mit Abb.

[197]) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz und Regensburg, Bd. XVI, S. 83, Fig. 45. Die Männertypen haben eine bräunliche Färbung, Maße: 1,63 m hoch, 0,95 m breit. Früher beim Grafen von der Mühle auf Leonberg (Bez. Amt. Burglengfeld); der „Apostelabschied" in der Burgkapelle zu Kadolzburg (1485) ist ebenfalls wild und unruhig in den Geberden und Gewändern.

[198]) Fünf Tafeln von diesem Altar im bayr. Nat.-Mus., andere in der Peterskirche zu München (Gem. Kat. des bayr. Nat.-Mus. VIII, 1908, Nr. 48—53). Freund, Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone. Diss. Darmstadt 1906.

[199]) Im bayr. Nat.-Mus. Gem. Kat. VIII, 1908, Nr. 47.

[200]) Verkündigung, Sigmaringen. Abb. in den Meisterwerken niederländischer Malerei auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903, Taf. 47/48.

[201]) Heiliger Georg, katalonische Schule (Barcelona, Samml. Ferrer Vital y Soler) um 1450. Heiliger Michael, provencalisch, Ende 15. Jahrh. Musée Calvet in Avignon; Bartoloméo Bermejo, Heiliger Michael, Samml. Wernher in London. Alle abgebildet in: „Un atelier provencal du XV. siècle" in „Les monuments Piot" XVI, 1909, S. 147ff. und „Maître aux armures", Auferstehung Christi, Samml. Cook, Richmond (Michel histoire de l'art, III, 2, S. 795).

[202]) Gem. Kat. des Bayrischen Nat.-Mus. VIII, 1908, Nr. 54 mit Abb.

[203]) Robert Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 334.

[204]) Die betende Hirtenfigur auf dem Geburtsrelief des Hersbrucker Altars findet sich übrigens auf dem Marienaltar in Krakau wieder. Auch die Geißelung Christi zeigt bei Stoß ähnliche Motive.

[205]) Vgl. R. Wustmann, Zwei neue Dürer, Ztschr. f. bild. Kunst, 1910, S. 49ff. und Nachtrag von W. Bayersdorfer, ebenda, S. 142ff.

Lebenslauf.

Geboren am 8. November 1887 in Riesa a. E. als Sohn des Kgl. Sächs. Majors z. D. und Vorstandes der Herzogl. Kunstsammlungen auf der Veste Coburg, Johannes Loßnitzer, evangelischer Religion und sächsischer Staatsangehörigkeit, besuchte ich die Herzogl. Gymnasien zu Gotha und Coburg.

Im Besitze des Reifezeugnisses studierte ich seit Ostern 1906 Kunstwissenschaft an den Universitäten Bonn, Straßburg, Berlin und Wien. Michaelis 1910 wurde ich bei der philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg inskribiert, der ich bis jetzt angehöre.

Ich unterbrach mein Studium von Michaelis 1907 bis Michaelis 1908, um in Dresden meiner Militärpflicht zu genügen und arbeitete von Michaelis 1908 bis Ostern 1909 praktisch in den Herzogl. Kunstsammlungen auf der Veste Coburg.

Während meiner kunstgeschichtlichen Studien nahm ich teil an den Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren:

Clemen, Dehio, Dvořak, Goldschmidt, Heidrich, Ritter von Schlosser, Strzygowski, Wölfflin; Loeschke, Michaelis †, Robert; Redlich, Ritter, Krüger, Menzer.

Meines herzlichen Dankes für anregende Förderung meiner Arbeiten sollen alle meine Lehrer, besonders Herr Professor Goldschmidt, stets gewiß sein.